صورة المناضل الاحتفالي

يقول الفاعل الاحتفالي:
(فأنا لا أحسب بالأرقام، فأجمع وأطرح وأضرب وأقسم، ولكنني أحسب بالمعاني وبالكلمات وبالصور، وفي حسابي هذا لا أعرف إلا القسمة، وكل شيء لا يقتسم لا يعول عليه، اللحظة مقتسمة، والرزق مقتسم، والوطن مقتسم)
هكذا قالت شخصية احتفالية، في لحظة احتفالية، وفي حالة احتفالية، وذلك في مسرحية تمنى كاتبها أن تكون احتفالية، وكل شيء نقتسمه يمكن أن يقل، إلا الفرح والاحتفال والعيد، فالاقتسام في مثل هذا الحال يزيد من حجم الفرح، ويجعل الاحتفال أقوى وأغنى.
مسألة المسائل عند الفيلسوف الوجودي كيركجارد ــ كما قال في يومياته ــ هي (أن أجد حقيقة، حقيقة ولكن بالنسبة إلى نفسي أنا، أن أجد الفكرة التي من أجلها أريد أن أحيا وأموت)
إن من طبيعة الإنسان أن يوجد أفكارا، وأن يلبسها، وأن يتماهى فيها، حتى يصبح هو هي وهي هو، ويمكن أن نتعجب للذين (يعيشون) على الأكاذيب وحدها، ولا يمكن أن نجد في حياتهم كلها فكرة واحدة، أو حتى نصف فكرة، أو ما يمكن أن يشبه فكرة من الأفكار.
ولما كان الإنسان، هو أول الحقائق وأسماها، فقد وجب عليه أن يعرف ذاته أولا، وإذا عرفها فقد عرف كل الناس، وعرف كل الدنيا، وإذا جهلهما فقد جهل كل شيء، ولم يربح أي شيء في الوجود..
هو فرد فريد نعم، ولكنه يمكن أن يتمدد في الآخرين، وأن يتعدد بهم ومعهم، وأن يصبح جماعة، وأن يكون مجتمعا، وأن يتمدد أفقيا ورأسيا، فيكون مع الناس ويكون مع الله، وبذلك يكون من حقه أن يقول مع ابن رشد، في مسرحيتي (ابن رشد بالأبيض والأسود):
(لست وحدي.. ومن كان الله في قلبه لا يمكن أن يكون وحيدا)
ويعرف هذا الاحتفالي أنه (فرد فريد لا يمكن تكراره) وهو مؤمن بمقولة أن (كل فرد ينجز وجوده من خلال القرار) وبذلك فقد كان تاريخ الاحتفالية والاحتفاليين تاريخا للقرارات والاختيارات الحرة والمسئولة، وكان تمردا على وصايا الأوصياء، وكان ثورة على تعليمات الفقهاء والزعماء والرؤساء..
يقول ابن رشد في نفس المسرحية:
(إنني أنظر للإنسان نظرة إنسانية، ومن علامات إنسانيتي أنني أعشق الجمال حيثما كان، سواء في الناس أو في الأشياء، وسواء

■ د. عبد الكريم برشيد

في الكلمات أو في الأصوات.. الجمال غنى وحرية وعبقرية.. عبقرية رب الوجود وعبقرية كل هذه الموجودات)
إن الأساس في الاحتفالية هو الحياة وهو الحيوية، فبهما تكون وتتحقق وتتجدد وتتمدد داخل الزمن، وبدونهما لا يمكن أن تكون أبداء، ولا يمكن أن تنمو نموا طبيعيا، وأن تخرج من حال إلى حال، ومن درجة إلى درجة، ومن مقام إلى مقام، وهذه الحياة ــ في التعريف الاحتفالي ــ هي (مجموع التحديات التي تختلف في نوعيتها وتتفق في أهدافها، فحياة الكائن ــ أي كائن ــ تنطلق أساسا من تحدي المعوقات الباطنية، وهي معوقات فكرية وسيكولوجية وبيولوجية،
كما تظهر في شكل استلاب عقلي.. كما قد تظهر في شكل أمراض تشكل خطرا على فعل الحياة)
وعليه، يمكن أن تتشكل علاقة الحياة بالوجود وبالاحتفال على الشكل التالي:
أنا أحتفل، إذن فأنا موجود
وأنا موجود، ينبغي أن يكون معناها أنني أحيا حياة حقيقية كاملة أو متكاملة
وأنا أحيا، ينبغي أن يكون معناها أنني أحيا كإنسان عاقل، وليس كحيوان أو نبات أو جماد أي كأي شيء من الأشياء.
وأنا أحيا ــ كإنسان عاقل وحر ــ ينبغي أن يكون معناها أنني أقاوم عوامل الموت المتعددة والمتنوعة، أقاومها بالاحتفال بالإنسان والإنسانية، وبالحياة والحيوية، وبالمدينة والمدنية، وبالدفاع عن الحق في الوجود وفي الكرامة.
وفي هذه الحياة، وفي أصدق صورها، وفي أعلى درجاتها الكائنة والممكنة دائما، ينبغي أن يغيب ذلك العطب العضوي والنفسي والروحي، والذي نسميه المرض، أو نسميه الداء، أو نسميه الوباء، والذي يمكن أن يصيب

صحة الجسد وصحة الذهن معا، والذي له مظاهر وظواهر كثيرة، وله مستويات ودرجات متعددة، وله أسماء ومسميات مختلفة، وأبشع كل هذه الأمراض جميعا، هي تلك التي تتعدى مستوى الجسد إلى مستوى العقل، والتي قد تنتهي عند درجة الروح، والتي قد تصيب كثيرا من الأفراد والجماعات، وتكون بذلك مسخا لجماليات هذا الإنسان العاقل والحر.
ويقول ابن رشد في نفس المسرحية دائما:
(وإنني أنظر لهذه الحياة نظرة حيوية، وأرى أن الحي الذي يسكنني هو كائن فاعل في الأشياء، وأنه منفعل بها.. وأعلى درجات الحياة هي التي تصل إلى عتبة الموت، وأعلى درجات الأمن والأمان، هي أن تدرك درجة الخوف والقلق، وهذا هو حالي الآن)
وهذا هو حال كل الاحتفاليين بكل تأكيد، وفي البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي يمكن أن نقرأ ما يلي:
(إن الاحتفال هو الجانب الحسي في الحياة، أما الحياة فهي مجموع القوى التي تقاوم الموت، هذا الموت الذي يتخذ مجموعة من المظاهر المختلفة، فهو الفقر والجوع والمرض والاعتقال والجهل والظلم وكل ما يشكل عقبة في وجه الانطلاق والنمو والتجدد والاستمرار، أي كل ما يعطل الاحتفال الذي هو بالأساس ظل الحياة وملحها وقوامها)
والأساس في هذه الحياة ــ الاحتفال هما شيئان اثنان، التحدي والتجاوز، وعليه، كنا دائما في مواجهة قوى مختلفة، إما نابعة من الذات أو من المجتمع أو من الطبيعة أو من نظام الكون، ولهذا التحدي وجوه مختلفة متعددة، أي تحدي الذات أولا، بمحدوديتها، وبموروثاتها وغرائزها. وتحدي الطبيعة ثانيا (هذه الطبيعة التي تحمل قوانين صارمة، والتي لها أبعاد حسية ثابتة وجامدة، والتي تظهر في شكل أمطار وأنهار وجبال وأودية ورياح وعواصف وزوابع كما تظهر في الحر والبرد والثلج وكل الكوارث الطبيعية المختلة) كما يكتسي هذا التحدي طابعا اجتماعيا، فيكون مواجهة لفئات اجتماعية (تقوم على أساس الاستغلال والتطفل، وبهذا فهي تعمل في المجتمعات عمل الطفيليات البيولوجية داخل الجس م البشري)
بهذا إذن، يكون العيش الحق صراعا، ويكن الحضور نضالا، ليس على الطريقة الماركسية أو الطاوية، ولكن على الطريقة الاحتفالية الشاملة والكلية، ومن طبيعة هذا المناضل الاحتفالي أنه لا يستريح أبدا، لأن (الاستراحة لا تعني في النهاية غير الموت والفناء)

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

السينما تبشر بعودة المجتمع الأميسي

بلغت السينما أوج مجدها بتصوير سيرة البطل الأعزب يقطع الفيافي مسلحا وحيدا يكتشف الطبيعة البكر في الغرب الأمريكي... والآن تركز الأفلام على البطلة العزباء الوحيدة في المدينة... تبحث عن ذاتها... تبحث عن سعادتها، تعي أن الحياة قصيرة وهي تسرع وتضغط لتحصل على الأفضل... ومع تأخر الزواج ونسبة العزوبية والطلاق... يصير ذلك البحث مغامرة نسائية... وبفضل تزايد دور النساء في الحياة العامة، وتراجع سلطة ونفوذ الذكور... حتى في مجتمعات تقليدية جدا تخرج النساء من منطقة الصمت والظل... تتلمس فرضية عودة المجتمع الأميسي، في الحياة والسينما...

ليس هذا مقالا عن السينما بشكل فضفاض، بل هو يبني فرضيته على فيلمين محددين، عرضا في مهرجان المرأة بمدينة سلا دورة سبتمبر 2011.

فيلمان فيتنامي وأسترالي يتحدثان اللغة السينمائية فقط. يعرضان ولا يشرحان... جرى فيهما تطويع الفضاء الصغير بحرفية جعلته يبدو كبيرا... تصعب الكتابة عنهما عبر تحويل الصور إلى حروف.

تبقى المحاولة مغرية لاستكشاف كيف تبنى الأفلام... فمن الجيد لمن يريد تعلم السينما أن يشاهد بكثافة أفلاما متتابعة لكن جد متنوعة ليوسع أفقه وليدرك ما ليس سينما... وهو بذلك سيقترب خطوة ليعرف ما هي السينما... خطوة... ولم يصل بعد...

«دوار» Vertiges من الأفلام الفيتنامية النادرة التي لا تتحدث عن الحرب الفرنسية والأمريكية على البلد، قبلها أو أثناءها أو بعدها. الفيلم لا يذكر الحرب نهائيا، بل يعرض تنافسا خامضا بين النساء، عن الحب والإحباط، عن العفة والرغبة...

يتقدم الفيلم من خلال حدث لا مرئي، تتزوج شابة من سائق سيارة أجرة ويرحلان للعيش معا. يعود السائق متعبا وينام، يستريح. شابة جذابة مع زوج غير ناضج... أمامها خيارات خطرة... ترى صديقة العروس مكتئبة، تعيش قلقا يحطم الأعصاب، تعالج نفسها بوصفة تقليدية... تنظر حولها، لا شيء يتحسن، وهذا يوتر المشاهد، خاصة وأن كل لقطة تضج بالتشويق والمعنى... كل لقطة فيها مقلب ما... مقلب صغير لا يؤدي لشيء. لكن المتفرج يملأ الفراغات في السرد... يتخيل، يخمن... ومن هنا قوة الفيلم... المليء بالإستعارات، تدفع الصديقة المطلقة بالعروس نحو الهاوية على مهل...

■ محمد بلعزيز

لتحطم فيها البراءة والورد... على يد دون جوان عدواني... قبيل لحظة اتصال العشاق، نرى استعارة بالصور، على الشاطئ، يجلي العشاق ليلا، نار الموقد مستعرة... يجري الإتصال، ثم يهطل المطر، فتنطفئ معه نار الشهوة... تكتشف العروس أنوثتها لأول مرة وفي حضن الخطيئة.

يبتكر المخرج مقاربة إيروتيكية مؤثرة، دون فضائحية، مع ذلك تطفح اللقطات بالرغبة، مقاربة تخفي بدل أن تكشف ما يعرفه الجميع ويتلصص لرؤيته من جديد.

فيلم فيه عنف شديد، لكن لا يراه المتفرج، بل يتحسسه، يتخيله... لأن في الفيلم فراغات على جدار السرد... النتيجة هي الدوار يصيب المتفرج الذي ينهك نفسه ليركب قطع الألغاز التي بني بها الفيلم. ألغاز لم تكتشفها حتى الممثلة إلا بعد عرض الفيلم.

يركب المخرج سلسلة الأحداث عبر تفاصيل صغيرة في لقطة واحدة لتحصدها الكاميرا، في اللقطة، نرى حدثا ونسمع صوتا من خارج الكادر، ثم تقوم الكاميرا بحركة بان، لتكتشف مصدر الصوت وتمدد أبعاد ما يجري... لقطات طويلة، جرى تصوير بعضها لأكثر من عشر مرات حسب بطلة الفيلم Linh-Dan Pham.

بذلك يكون المخرج قد ابتكر لقطات مشهدية plans séquences وظيفية، من جهة تحفظ للحدث وحدته العضوية، ومن جهة ثانية تقلل التقطيع ودور المونتاج...

زاد سحر اللقطات بفضل غنى عمق الكادر. ولا يمكن الحصول على مثل هذا العمق بالصدفة وحدها. لابد من ميزانسين بعين ذكية ولماحة... استمتع الجمهور بلقطة البرميل البلاستيكي الذي حولته إحدى الشخصيات لحوض استحمام... الفقر يحرض الخيال... هكذا يقدم الفيلم نزهة بصرية لذيذة في عالم خرب، حيث تدبير الحياة اليومية وتحقيق الذات محنة. ومع ذلك تصر المرأة على حصتها من السعادة في هذا الكون البارد والعدواني... هذا الإصرار الشديد الذي يعبر عن نفسه بخجل وصمت.

في الفيلم الأسترالي «لو» Lou للمخرجة Belinda Chayk نتعرف على امرأة هجرها زوجها. بقيت بلا موارد رفقة ثلاث بنات كبراهن في الثالثة عشرة من عمرها، واسمها هو إسم الفيلم...

نساء بلا فارس ولا سلاح، هذه وضعية انطلاق السرد... فيلم فيه حوار قليل عبر جمل قصيرة متباعدة، والباقي تتكفل الصورة بسرده. لا رجل في البيت غير عشيق عابر للأم، بغرض كسب بعض النقود تستضيف الأسرة الجد المصاب بالزهايمر... يتوهم أن حفيدته هي زوجته التي هجرته، تصدق الطفلة، يهتم بها بحنان، يهديها خاتما، تستمتع بوجود رجل خرف يحبها بصدق لافح... بدخولها في هذا الموقف الساخر، تعتقد «لو» أنه بإمكانها استخدام جدها ضد والدتها. ودون أن يكون ذلك منتظرا، تكتشف الطفلة التي توجد على عتبة المراهقة ماذا يعني أن تكون محبوبة... وهي تفتقد حنان الأب والأم.

كان العجوز أكثر ولاء لزوجته، مازال يحلم بها، بينما عشيق الأم الشاب، لا مبالي... يبدو أن رجال الماضي أكثر عطفا على النساء... وقد أدى الممثل الكبير John Hurt، الذي ظهر في الفيلم الأخير من سلسلة هاري بوتر، دور العجوز المصاب بالزهايمر باحترافية، كان أداءه داخليا وليس بإظهار البؤس بتموج وجهه لنعرف أنه أبله.

أثناء المشاهدة أفحص كيف كتب السيناريو وترجم إلى صور. أفترض أن السيناريست يحدد مشاعر وموقف الشخصية في المشهد، لاحقا يبحث المخرج عن أفضل طريقة بصرية لإبراز ذلك. لنراه. دون شرح. دون تفسير... النتيجة على الشاشة، بعد كل صدمة للمتفرج، تلي لحظة هدوء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جون هورت في فيلم «طز»

وهنا يلعب المونتاج دورا كبيرا. ولهذا أثر فوري لدى شبان حي شعبي يتبادلون التعاليق بصوت مرتفع أثناء عرض الأفلام. وهذه ميزة الإستهلاك الجماعي في القاعات السينمائية الشعبية. خاصة وأن قاعة سينما «هوليود» تقع في حي شعبي بمدينة سلا. بخلاف الفرجة في قاعات أحياء الأغنياء حيث يسود الصمت.

في الحقيقة يزعجني سماع الدردشات أثناء عرض الأفلام، لكن طريقة شبان الأحياء الشعبية في التفاعل سلوك تقدي جماهيري أولي تجاه الفيلم.

بعد الخروج من قاعة السينما، كان هناك إجماع على روعة الفيلمين، على جودة الصورة وصدقها. تعبيرا عن الغيرة تطوع مخرج مغربي وعلل ذلك بالمناخ الإستوائي في فيتنام. جاءته القذيفة من حليمة كوثور وهي ناشطة حقوقية ومؤسسة مهرجان سينما المرأة بالقرة، وقد أبدت إستغرابها لعدم إستغلال المخرجين المغاربة للمناظر الطبيعية المتعددة والمتنوعة التي يزخر بها المغرب.

ذروة التعاليق كانت صبيحة اليوم الموالي لعرض الأفلام، في جلسات ممتعة سيرها محمد الدهان، قدم نبذة عن السينما الفيتنامية، تحفظ على تسمية كل تجربة سينمائية بأنها «موجة جديدة»، يتحدث عن مخرجة الفيلم بينما هو مخرج تحدث عن تشابه المتلقين الفيتناميين والمغاربيين لأن المنظومة التعليمية التي تخرجوا منها واحدة.

روث بطلة الفيلم أن الجمهور الفيتنامي خرج حائرا من الفيلم، لأنه خرج بأسئلة أكثر مما حصل على أجوبة. علق الدهان قائلا أن الإيروتيك في السينما، كلما اقتصد في الكشف كلما كان تأثيره أقوى...

في مناقشة الفيلم الأسترالي تساءل متدخل عن صعوبة التصوير مع الأطفال قالت الممثلة والكاتبة إن اثنتين من الطفلات الثلاث كن شقيقات فعلا ومنسجمات، وذكرت حرص القانون الأسترالي على تدقيق شروط تصوير الأطفال، ولا يسمح بأكثر من أربع ساعات في اليوم...

تساءل متحدث آخر عن التغييرات التي أدخلت على السيناريو ليناسب الأطفال أثناء التصوير. أجابت أن كل ما في السيناريو كتب بتفاصيله دقيقة. وأضافت أن الممثل جون هورت القادم من المسرح هو الذي كان يخرج من النص.

خلال مساهمتي في النقاش قلت:

منذ سنوات أبحث ما هي السينما، وهذا بحر لا شاطئ له، فجأة فهمت نصف المطلوب، وفي مهرجان سلا، شاهدت فيلمين نصف صامتين، بعدهما جاء فيلم ينطق فيه الممثلون عشرين كلمة كل دقيقة، يمكن أن أغمض عيني وأتتبع الحوار وأفهم... حينها انشرح قلبي لأني عرفت ما ليس سينما. السينما ليست محاضرة لتقديم الأجوبة في بنود مرقمة.

كان الفيلمان حميميين، خاصة، دون فضائحية، وهو ما يدفع كل متفرج لينعزل في مقعده. في الظلام يعود الإنسان لنفسه، يحاول فهم أبعاد الصور في خلوة سينمائية. يتتبع علاقة أربع شخصيات، رجل وعدة نساء، في صمت معبر، نظرات تقطر القلوب.... بعمق إنساني يشعرنا بالخوف على مصيرنا من الوحدة والهجر وقلة الموارد... مصيرنا الذي سيصوغه الصعود التاريخي لدور النساء في المجتمعات المعاصرة...

مجتمعات ينسب فيها الأطفال لأمهاتهم كما في المرحلة الأمومية، لأن الرجال يفقدون نفوذهم الإقتصادي ويتملصون من مسؤولياتهم، يتخلون عن عبء منح المرأة الحب والأمان بشكل دائم لأنها لم تعد مطيعة مثل بنات البوادي، صار الحب عابرا لديهم مثل التشغيل... صار الإحتفاظ بعمل وبعد ومسكن وامرأة واحدة طيلة العمر نادرا...

في مثل هذا الواقع التحولي، تتجاهل السينما بهرجة المظاهر وتلتقط الحميمي العميق، وبما أن العنف الذكوري في الشارع تجاوز كل حدود الخيال، فها هي الشاشة تستجيب لبحث الجمهور عن السينما الحميمية.

مَعْزُوفَةٌ صَغِيرَةٌ

مَعْزُوفَةٌ صَغِيرَةٌ
تَرْفَعُ سَتَائِرَ الْقَارَّاتِ
سِتَارَةً سِتَارَةً
لِتَرَى الرُّوحُ شَكْلَهَا
فِي مِرْآةٍ مُعَلَّقَةٍ
فِي الجِهَةِ الأُخْرَى
مِنَ الْعَالَمِ

1
هَشَاشَةُ النَّهَاوَنْد
تَكْسِرُ مِرْآةً بَعِيدَةً
مَنْ أَنَا؟
تَقُولُ رُوحِي الْمُتَعَدِّدَةُ

2
أُحِسُّ بِثِقَلِ الأَشْيَاءِ الخَفِيفَةِ
تَمْشِي رُوحِي
تُطْلِقُ أَسْئِلَتَهَا
فِي وَجْهِ البَحْرِ
مَنْ أَنَا؟
مَن البَحْرُ؟
مَنْ نَكُونُ فِي هَذَا التَّعَدُّدِ؟

3
البَحْرُ قِطْعَةٌ مِنْ ثَوْبِ السَّمَاءِ
يُطَرِّزُهَا الْمَطَرُ
يَدُ الأُفُقِ تَطْوِي أَطْرَافَ البَحْرِ
تَفْرِدُهَا :
إِيقَاعُ مَعْزُوفَةٍ زَرْقَاءَ
تَلُفُّ خَاصِرَةَ الْمَدِينَةِ

4
الْمَدِينَةُ تُوَزِّعُ أَصْدَاءَ الْمَعْزُوفَةِ
عَلَى أَصْوَاتِ الْمَوْتَى بِالذَّاكِرَةِ

5
الذَّاكِرَةُ شِتَاءٌ لاَ يَنْتَهِي
الذِّكْرَيَاتُ حَبَّاتُ مَطَرٍ

6
حَبَّاتُ الْمَطَرِ قُبُلاَتُ السَّمَاءِ
عَلَى وَجْهِ البَحْرِ
الوُرَيْقَاتُ قُبُلاَتُ الشَّجَرَةِ
عَلَى وَجْهِ الأَرْضِ
الشَّجَرَةُ سَمَاءٌ خَضْرَاءٌ
تُمْطِرُ كُلَّ خَرِيفٍ
الْمَعْزُوفَةُ سَمَاءٌ أَيْضاً
تُمْطِرُ فِي الأَمَاكِنِ العَالِيَةِ مِنَ الرُّوحِ

7
الرُّوحُ،
لاَ ذَاكِرَةَ لِلرُّوحِ
تَعْرِفُ بِالحَدْسِ مَوَاعِيدَ الْمَطَرِ
فَتَتَعَرَّى

8
الرُّوحُ،
لاَ ذَاكِرَةَ لِلرُّوحِ
كُلَّمَا عَطَشَتْ مَشَتْ
تَحْتَ سَمَاءِ مَعْزُوفَةٍ أُخْرَى

9
الْمَعْزُوفَةُ، أَنْ يُرَافِقَ الهَدِيرُ الْمَطَرَ
فِي عَزْفٍ ثُنَائِيٍّ عَلَى آلَةِ البَحْرِ

10
الْمَعْزُوفَةُ،
أَنْ تَخْرُجَ الرِّيحُ عَنْ الإِيقَاعِ

11
مَعْزُوفَةٌ صَغِيرَةٌ
تَصْعَدُ عَلَى سُلَّمِ السَّمَاءِ
السَّمَاءُ تَسْقُطُ تَدْرِيجِيّاً
مِنْ شَجَرَةِ الْمُنْتَهَى
يَقْطِفُ البَحْرُ السَّمَاءَ الْمَعْزُوفَةَ الأَرْوَاح

12
الأَرْوَاحُ الْمُبَلَّلَةُ بِالْمُوسِيقَى
تُجَفِّفُهَا الشَّمْسُ
مِنْ شُرْفَةِ اللاَّنِهَائِي
دُونَ أَنْ تَسْمَعَ صَوْتَ مَعْزُوفَةٍ
تَنَامُ فِي قَلْبِ البَحْرِ
دُونَ أَنْ تَرَى يَدَ العَازِفِ
وَهِيَ تَرْفَعُ سَتَائِرَ القَارَّاتِ
سِتَارَةً سِتَارَةً..

■ نَسِيمَة الرَّاوِي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عيـون الأحبـة

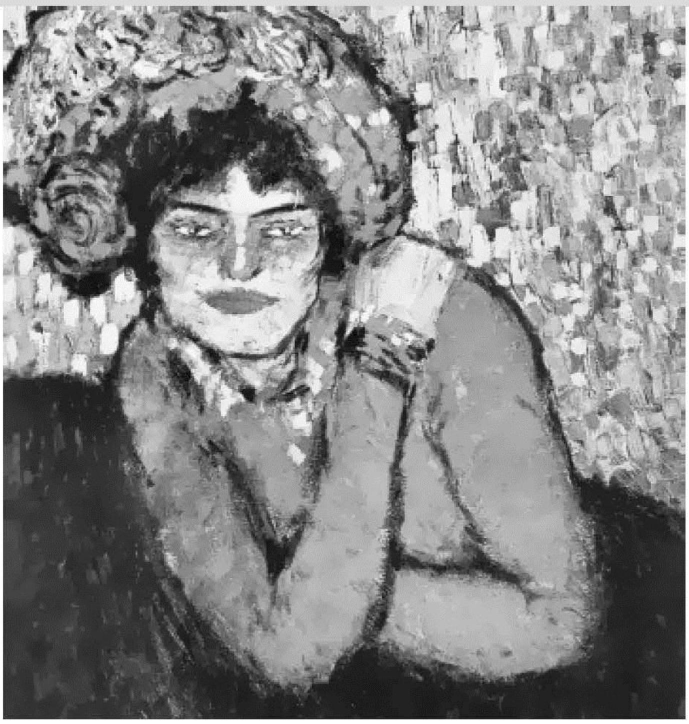
(1)
إذا متّ يوما على أرضكمْ
في فراغ السرابِ
فلا تذكروني على دمعكمْ
في صلاة الجنائز
أو في صلاة الوطنْ
ولا تقرءوا خفية
(سورة الفاتحة)
فإنيّ أرى في الوجوه النفاق
أرى خلفكمْ
صورتي النائحهْ
فلا تذرفوا دمعكمْ
إنْ أنا قد ورثت الألــمْ
وذي ليلتي البارحهْ
إذا متّ يوما على أرضكمْ
هل تُراني أموت غداً
في عيون الأحبّةِ
أو في عيون الوطن

(2)
إذا متّ يوما على أرضكمْ
بعيدا عن الناظرينَ
بعيدا عن الحاضرين
أهيلوا التراب . . على راحتي
كي أرى نجمة تنتهي
في أفقها
تعتلي صمتكمْ
كي تصليّ عليّ
فإني تعوّدتُ موتي على صمتكمْ
تعوّدت أن أحتمي بالهوى
كلّما جاءني في رثائي
منادٍ ينادي عليّ
أيا أيها الميّت الحيّ فينا
خطاك التي داعبتْ
أرضنا لم تزلْ هاهنا
تحتوينا حنينا

(3)
إذا متّ يوما على أرضكمْ
فألقوا بليْلي بعيدا
وصيغوا نهارا جديدا
يعرّي بأفراحكمْ موْتتي
ويُنسِي عزائي على قريتي الميتهْ
إذا متّ يوما على أرضكمْ
تُرى هل أموت . . هنا
في عيون الأحبّةِ
أو في عيون الوطنْ

■ حسين عبروس

ثَرْثَرَةُ صَمْت



سَأخرُجُ لَكُم
مِنْ بَيْنِ أحْلامِكُمْ
يَقَظَةَ شَوقٍ وَمحبّة.
أقِفُ كالحَقِيقةِ؛
خَاليةَ الوَفاضِ،
صَافيةَ النّوايَا،
بَريئةَ الذّنُوبِ وَمُمتدّةً
على وَجَعٍ يتثاءَبُ
بَيْنَ تَاريخَيْنِ مِنْ
رَوْعةٍ غَصّةٍ
وَشَهقَتَينِ مِنْ عُمرٍ لَهفَةٍ
بَيْنَ سَيْفَينِ يَقْطُرانِ دِمَاءَ
اشتياقٍ وَلَوْعَةٍ
وَتَحتَ ظِلالِ نَخْلَتَينِ
تَتَطاوَلانِ في أضْلُعي
ثَمَراتِ بَرَكَةٍ
**
وَلَكَمْ أتَمَنّى أنْ أتورّطَ
حتّى النَدَمِ
في
مَسَافاتِ احتِرَاقٍ
نَحْوَ فَجرٍ جديدٍ
مِنْ وَسَنْ
بَيْنَما أفْواهُ الدّهشَةِ
تَفْغرُ كالبَلْهَاءِ
مِنْ عَجَبٍ!
وَصَحرَاءُ مَشَاعِري
تُعَبّرُ الجَبينَ
بوَتيرَةِ
عَوَاصِفَ رَمْليةٍ مِنْ
وَلَهٍ!
ومياهُ بُحَيرَاتي حَاسِرةَ الرأسِ
إلاّ مِنْ غَرَقٍ
**
وَهَا أنا عَارِيةٌ
إلاّ مِنْ
جُنُونِ صَباحَاتي المُتدثّرةِ
بِوَهْمٍ لَذيذْ
أمارِسُ تَاريخي
المُثْخَنِ
بِجُرُوحِ الشّجَنِ
وَقَهْقهاتِ الغِيَابِ
وَهَا أنا أتَأسّى
بِدَمعَةٍ
لَيْسَتْ وَحيدةً
وَلا أخيرَةً
تَمْشي الهُوَينى
وتُقلّدُ أنثى
حينَ لا يَكونُ هناكَ دَاعٍ
للادِّعاءِ!
**
وَهَا أنَا،
أصُبُّ اعتِرَافي
أمامَ ألسنةٍ مِنْ
لَهِيبِ مُتْعَةٍ
تَتَنكّرُ في ثَوْبِ مَشَقّةٍ
مَشْبُوبةِ الجَمْرِ
بَينَمَا أمْطاري،
غارِقَةُ الخَطايا
علىِ سَوَاحِلِ مِن
الطُهرِ
**
كَلِمَاتي سَاكِنةُ الحُرُوفِ،
مَشنُوقةُ التّحَايا
على عَامُودِ قَهرٍ
بَيْنَما أعجنُ لَكُمْ
زَادَ انتِظاري
على بَوّابَاتِ حُلمٍ
كلّهُ حَقيقَةٌ!
وها أنَا اعترَفتُ
فَهَلْ تُصدِّقُوني؟!

■لانا راتب المجالي
-عمان- الأردن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنيِّ أموتُ...

إني حُبلى بوَجعٍ
يَسكُنُ فيك...
إني حُبلَى بِألمٍ
يَعتَصِرُ جنبَيكَ...
فَمتى الخلاصُ؟
ومتى السكنى؟
وأنت المَنفى...
وأنت الوَطن.
وهنا المنفى لا يكادُ
يكون وَطن...
وَطني أنتَ
بسعةِ الأفق...
بِسعةِ عينَيَّ الوارفتَين
وَطني نَزيفٌ...
يَشربُ من جَفنَي.
وَطَني، ضَائعةٌ فيك
على شَواطئِ الضَّباب
أمشِي حافيةَ القَدَمين
رثّـةَ الثوب...
ويَحسَبُون تَرنُّحي غِناء
وينسونَ أنَّ مَشْيي عَناء
أنَّ بَوْحِي نِدَاء...
أنَّ نَزفِي دَاااء...
ألبستنيهِ بِيَدَيك.

حُبُّكَ أغنِيَةٌ أنشُرُهَا
على حِبالِ الزّمن
كي تُردِّدَها الرِّيح
وتَسمعها المُروج.
حُبُّكَ لحنٌ على شَفَتَي.
حُبُّكَ دَمعٌ يَحرقُ جَفنَي.
حُبُّكَ نَارٌ تُمزّقُ جَنبَي.
إنّي أمُوووتُ ...
بِشَهوَةِ المَوتِ على يَديك.
إنّي أحيَاااا...
بِشَهوَةِ الموتِ بينَ يَدَيك.
وأعانِقُ ارتِعَاشَةَ
خَفقٍ يَلِدُهُ نُورُ عَينَيك.
اسقِيني غَيمَ الخلاص.
فَإنَّ خَلاصِي قَدْ آن...
أشعُرُ بِهِ قدْ آن...
آن... وآن.

■بلحور سناء -بروكسيل- بلجيكا

ذكريات ترتدي الفراغ...

عبر خطواته الأولى إلى قريته بعد غياب دام سنوات، طالما تردد بزيارتها ليعود من حيث أتى دون أن يلامس ترابها.

سار بخطى ثابتة تحت شمس الصيف الملتهبة، بطريق ضيق نحيل يتعرج ذات اليمين واليسار، تحفه حقول شاسعة بدت عارية من زينتها تستند على فراغ حطامها، وأشجار التين الخضراء متفرقة هنا وهناك، يكسر سكون صباحها ضجيج الطيور تغدو وتروح بين أغصانها.

لاحت بيوت قريته متنافرة متباعدة وراء التل، يتوسطها منزل عمه الذي بدا كبير اعن ذي قبل..

اكتنفت أعماقه غمرة الشوق والحنين وهو يعانق هذه الأمكنة وفضائها؛ عازما أن يطالب عمه بنصيبه من الأرض التي استحوذ عليها بعد وفاة أبيه، يبني فيها بيتا يزوره كلما هفا قلبه لموطنه.

مع اقترابه لدياره تنامت هواجسه.. ليتسلل شريط ذكرياته كضوء شحيح إلى مخيلته بذكريات عافها عمره طويلا ونامت دون وسادة، لتستيقظ حية تبعث بطفل ينمو وسط هذه الخلاءات الحزينة يؤنس وحدة والديه طيلة النهار بالحقل يكدحون لأجل لقمة العيش، لاه عنهم بما يقع بين يديه برغبة رعناء لاكتشاف كل شيء، وعودته في المساء إلى شبه بيت تتنفس فيه حكايات وأساطير أمه المختلطة بالوهم والحقيقة.

عند بلوغه سن السادسة أخذه أبوه إلى كتاب القرية ،رغم بعد المسافة دأب الطفل على الحضور ليستظهر ما حفظه على مسامع أبيه، الذي كان يبدو مبتهجا سعيدا بابنه يأمل أن يكون فقيها عالما..

لكن رغبته لم تحقق؛ ليغادر الحياة بعد مرض أصابه لم تنفع معه تمائم فقيه القرية ولا زيارة أوليائها المحيطين بها، لتلتحق به الأم بعد شهور حزنا وكمدا عليه...

أحس الطفل باليتم والوحدة وأسئلة كثيرة تعبث بعقله الصغير دون أن يجد لها جوابا... تاهت به الحياة رحلت الفرحة عن أيامه افتقد فيها كل شيء؛

غادر المسيد إطلالته الأولى لفك طلاسم الحروف، كما نامت حكايات أمه المفرحة والمحزنة بتفاصيلها الصغيرة في بيتهم الذي أصبح خاليا موحشا، ليعيش مضطرا في كنف عمه يسومه العذاب بالعمل المضني في الحقل وأشياء أخرى دون رحمة، وقسوة زوجته في البيت بمعاملتها الفظة واستثنائه عن باقي أبنائها كغريب بينهم محروما حتى من لقمة العيش...

وطأت قدماه شيئا لزجا ليجد نفسه قرب بركة الماء التي تقع وراء بيوت القرية، جلس القرفصاء أمامها كجلسته كل مساء مع ابنة عمه القلب الوحيد الذي كان يخفق له، تحس بألمه تشاركه أفراحه وأحزانه ينتظران ارتواء البهائم من مائها فيتبادلان حديثا مفعما بالود والحنين تنسيه حرمانه تبدد وحشته وتفتح أبواب الأمل أمامه، لغد مشرق يتزوجا فيه ويغادرا القرية وأهلها لحياة أفضل بالمدينة...

عند عودته من السوق الأسبوعي لم يجد ابنة عمه في انتظاره كعادتها تساعده في حمل ما اقتناه، دلف إلى داخل البيت تناهى إلى سمعه أصوات مختلطة لنساء ورجال تقدم أكثر ليعرف ما يجري، باغتته زوجة عمه بكامل زينتها تقف أمامه تصده عن الدخول سألها:

– ما الأمر؟

أجابته وابتسامة ماكرة تعلو محياها:

– لقد جاء لابنتي عريس...

وأردفت غير عابئة بنظراته الزائغة تتفقد ما جلبه من السوق:

– ستتزوج الأسبوع المقبل...

نزل الخبر كالصاعقة عليه، أراد أن يرد احتبس صوته جف حلقه أحس بالاختناق وسكاكين كثيرة تنغرس في جسده دفعة واحدة، تهاوى في مكانه وعرق بارد يتفصد من مسامه غير مصدق ما تقول...

لم يغمض له جفن تلك الليلة؛ ليرحل باكرا عن هذا البيت الذي سلبه طفولته وحرمه من حبيبته دون أن يودع أحدا إلى المدينة حلمه القديم...

تدرج فيها بأشغال كثيرة مضنية تعب طويلا ليوفر بعض المال يزاول به التجارة، بذكائه وحسن معاملته استطاع أن يجني منها ما يحقق طموحاته وأحلامه..

سمع نباح كلاب تتفاوت حدتها لقربها من البركة، انتفض من مكانه حدق فيها طويلا ليرى أول مرة قعرها العميق، قد كستها خضرة شاحبة فوق تربتها اليابسة بعد أن نضبت مياهها، وتلاشت كذكرياته التي أضنته طويلا وأوصد بابها لينفتح على مصراعيه، يكشف ما بداخله عاريا يرتدي الفراغ... أحس في هذه اللحظات بأنه تحرر من قبضتها بطي صفحاتها الأليمة، في فضاء طالما تردد في اقتحامه.

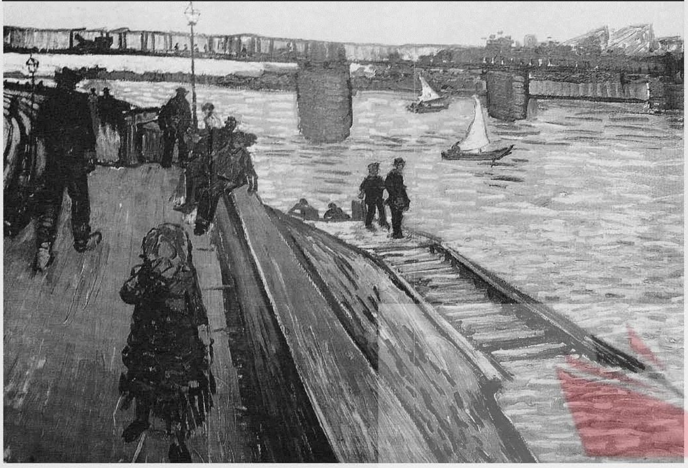
تصاعد نباح الكلاب ووقع حوافر القطيع وصياح الرعاة، نظر نظرة أخيرة إلى دار عمه، حقل أبيه، وبيوت قريته ابتسم في سره وتمتم:

– إنها دون طموحي وتعيق مسار أحلامي..

فعاد من حيث أتى بعد أن لامس ترابها و لم يرى أصحابها...

■بوشعيب عطران

لُولِيتَا

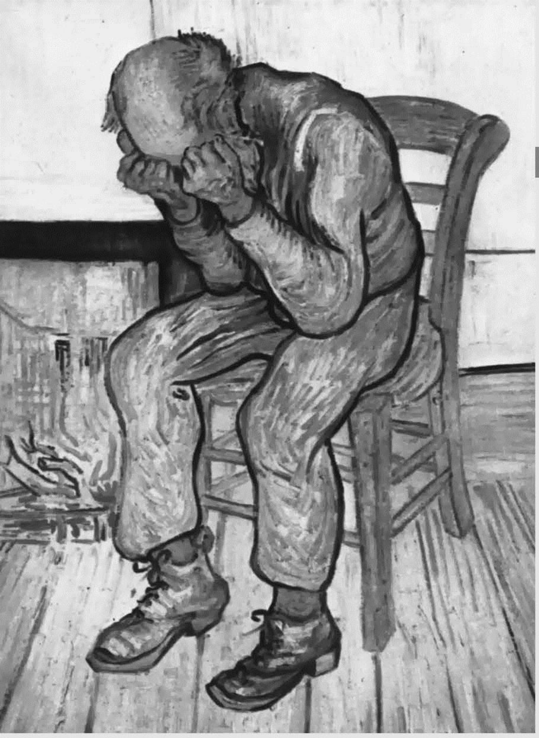


الـــمَنارَةُ الـــمُهْتَرِئَةُ
بِمِلْحِ اللِّيكسوسَ
تُوقِظُ شَهْوَةَ العَوْدَةِ..
السُّفُنُ الـــمَسْكونَةِ
بِفُوبْيَا الـــمِينَاءِ
تَسْتَنْفِرُ حَوَاسَّهَا..
لُولِيتَا اليَانِعَةُ
تُعَانِقُ الأَرْصِفَةَ الـــمُلَوَّثَةِ
تُهْدِي حُمُولَتَهَا لِلسَّمَاسِرَةِ
فِيمَا الرَّايِسْ «سَانْتيَاغُو»،
يَصْرُخُ خَوْفاً
مِنْ ذَوَبَانِ الثَّلْجِ
شَهْرُ أُغُسْطُسَ
يَجْعَلُ مِنْ مَصَبِّ اللُّوكُوسْ
وَالبَحْرِ تَوْأَمَينِ
يُعِيدَانِ الأَمَلَ
لِلْبَحَّارَةِ القُدَامَى..
الأَرْصِفَةُ الـــحَامِلَةُ
لأَسْمَاءِ الأَسْمَاكِ
للعَرَبَاتِ،
لِلْوُجُوهِ،
لِلْحَارِسِ اللَّيْلِيِّ،
لِلْمُتَقَاعِدِ العَسْكَرِيِّ،
لِلنَّشَالِينَ..
لاَ شَيْءَ يُشْعِرُهَا بِالتَّعَبِ،
لُولِيتَا تَنْتَظِرُ كُلَّ مَسَاءٍ
ابْتِسَامَةَ البَحْرِ..
وَحِكْمَةَ الرَّايِسْ «سَانْتيَاغُو»
وَهُوَ يَخُوضُ
حُرُوبَهُ الـــمَعْهُودَةِ:
ضِدَّ الضَّبَابِ وَالرِّيحِ
وَالأَمْوَاجِ،
الكُونْيَاك..
هُوَ الأَقْرَبُ إِلَى ذَوْقِهِ
يُحِبُّ الانْتِشَاءَ
مِنْ أَجْلِ عُيُونِ لُولِيتَا
فِيمَا خُوليو إِغليسياس
يَدْفَعُ صَوْتُهُ السَّفِينَةَ
بَعِيداً.. بَعِيداً..
لَمْ تَعُدْ لُولِيتَا
مُنْذُ أَكْثَرَ مِنْ يَوْمَيْنِ..
زَوْجَاتُ البَحَّارَةِ
الشُّرْطِيُ السَّمِينُ
مُدْمِنُو °96
الـــمُعْتَادُونَ عَلَى
هِبَاتِ «سَانْتيَاغُو»
يَتَحَلَّوْنَ بِالصَّبْرِ
أَمَلاً فِي رُؤْيَةِ
خُطُوطِ النَّوَارِسِ
الوَفِيَّةِ لِعِطْرِ
لُولِيتَا اليَانِعَة..

■محمد العنّاز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إحتراقات



– 1 –
الحاجة إلى الإبداع
حاجة إلى القلق
لا نار يمكن أن تستمر
من دون وقود
– 2 –
ما اللغة إلا عصا نحرك بها دواخلنا لتشتعل أو تخبو
حالة من الإثنتين
نريد
نحترق أو نتقد كربيع في جريان المعنى
لا تقولوا الإحتراق
نهاية
بل اعرفوا كيف تحترقوا من دون أن تلمسكم خيوط النار
– 3 –
أيها الرائي
لا تحسب إحتراقي
قطيعة
ماهو إلا رغائب أعمدها بالنار
حتى تكون لها القدرة على مواصلة الطريق
أن تصل
هوما أريد لها
– 4 –
في البدء
كانت دهشة بحجم العالم
كانت لعبة جميلة
أن يسلم الكائن الإستثنائي
بأعناقه للجهات ليرى كيف هو هذا العالم جميل وغامض
لا أعناقه عادت إلى وضعها السابق ولا هو رأى
متاهة هي الحياة
ادخلوها
لن تخرجوا منها
فقط أحبوها بصدق
– 5 –
الواثق لا محالة منتحر
المتوجس ماض في الدرب
ليس هناك شيء أجدى من الشك
لولاه لما كان لهذا الكائن الإستثنائي وجود على هذا العالم
لا تمعنوا في اغتراف اليقين
قليل من الشك يكفي لملإ قراب الرؤية بالوضوح
حالة من حالات
– 6 –
يضيق العالم
في العين الهاربة إلى ما أبعد
يتسع صدر إمرأة ليست كالنساء
لاحتوائنا
بكل ما فينا من أدران
وقلق وضعف وهواجس
تمسد وجودنا بيد حانية
لن يمسك شيء
وتسلمنا للطمأنينة
– 7 –
نحب لنوجد
نوجد لنحيى
ونحيى لندرك عمق الذات الأشياء والعالم
أن نحيى بلا هدف
وجود عقيم
– 8 –
دائما الأشياء الجميلة مؤجلة
لا ترخي لنا بعنان ظلالها
إلا بعد أن نكون كدسنا ثروة هائلة من الخسارات
كم هي الحياة قاسية لا تجلس معنا على الطاولة
إلا بعد أن تكون قد أذاقتنا من المعاناة والألم زيادة على ما يكفي
لكن العجيب في الأمر
أننا نحبها حتى وإن أشاحت عنا بوجهها جهة لامقبولة
– 9 –
لماذا نقرأ؟
لنحفر مجرى صائب
لمصيرنا
أن نراوغ القدر
بروح بروموثيوس
ونفس سيزيف
أن نشنق الأسئلة البليدة
بمحك الشك
حرقة الفعل الجديد
بالإغتراف من معينه
– 10 –
الحلم هو ما يعيد إلينا
أنانا المضاعة في قش
التفاصيل
اليومي مقصلة
الآتي نجمة واهنة في ليل هلامي
الآن دوران في حلقة
لا تمل من حتف الأفق
أصيح وأصيح
أيها الماضون إلى الهزيمة
أعيدوا إلي ضياعي
أعيدوا إلي أسئلتي
أنا كائن إستثنائي
وجودي ضياعي
ضياعي وجودي
أفسحوا الطريق لأسئلتي
أروي عطشكم من قلقي
– 11 –
من لا يقوى على الإحتراق
غير جدير بالحياة
– 12 –
من لا يعرف كيف يضيع
لا تقلدوه شرف توجيهكم إلى الطريق
– 13 –
في البدء كان إحتراقي
وفي إحتراقي كان بدئي
أنتعل إحتراقي إلى شهية
كانت لي للنار
كنت باللهيب أعمد
رغائب نارية
لتغدوا مع الريح أحصنة
جموحة
تهشم وجع
الغوايات المتكلسة
وطريق امتهنت الإنجراف للخيانة
– 14 –
لاشي ء أكبر من الزلازل الداخلية
يمكن أن يدفعنا
إلى تبين إلى أي مدى تبلغ بنا الهشاشة
– 15 –
– ماذا تحبين في؟
– من يتقد بجريان الحياة جريانه نحو المعنى غاو محرق وحارق
أيها الناري المهووس بالحرف كمصير
خذ حذرك تاريخ اللغة
مفتوح على الخيانة لا تدخله من جهة الضعف
وإذا دخلت لا تغلق خلفك الأبواب
إعرف كيف تكون لك ولادتك المرتجاة
لا يجب أن تكون
بل كن حيرة في الشفق القادم وامض لمصيرك
الحياة قدرك لا تهرب منه
– 16 –
آه يا شعلة الحياة الراقصة
كم تحلفت بحيرتي
نزوات فراشية
لا تكل من الإحتراق
أيها المرمري
يا حتف معلقا بخاصرة الضعف
متاهتي التي لم أدخلها
ثمة ما لا يحرقني
في احتراقي
وما لا يشعلني في اشتعالي
تمايسي بي
يا حالات لا عبور
تتماوج بداخلي
ولا تريد أن تعبرني
كأني لم أعبرني
من عبور اللاعبور
لا تحرقوا سفني
مادامت رغائبي
إلى الإحتراق
رغائب إلى الحياة

■ محمد العزوزي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نجاة الوافي لـ«طنجة الأدبية»:

لم أحس بعد أنني قد حققت ذاتي سينمائيا كما أطمح لذلك

نجاة الوافي ممثلة مغربية من مواليد سنة 1973 من بين الأفلام السينمائية التي شاركت فيها «ملائكة الشيطان» لأحمد بولان «البايتية» لسعيد الناصري و«كلاب الدوار» لمصطفى الخياط ومن بين أفلامها التلفزيونية «الفصام» لإبراهيم شكيري، أما مسلسلاتها التلفزيونية فهي «تريكة البطاش»، «العين والمطفية»، «عند الفورة يبان لحساب» و«لالة فاطمة».. من بين أخرى، إضافة لكونها قامت بتنشيط برامج تلفزيونية كـ«لالة العروسة» و«صحتي كل يوم».

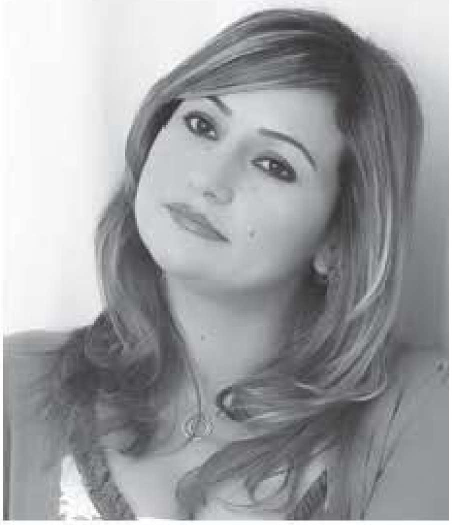
إلتقينا نجاة الوافي خلال الدورة الأخيرة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة وأجرينا معها الحوار التالي حول ظروف اشتغالها في السينما المغربية ورأيها في المخرجين المغاربة وكيفية إدارتهم للممثلين وأشياء أخرى:

– حدثينا في البداية عن آخر أفلامك السينمائية «كلاب الدوار» للمخرج مصطفى الخياط وعن ظروف اشتغالك به؟

– قمت هذه السنة ببطولة فيلم «كلاب الدوار» للمخرج مصطفى الخياط والذي شارك في الدورة الأخيرة للمسابقة الرسمية للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة وكانت تجربة جميلة بحيث كان هناك تكامل بين طاقم الفيلم التقني والفني، وقد لعبت دور المعلمة، وكان المخرج قد اشتغل على فيلم تلفزيوني بنفس الإسم لذلك تم تغيير العنوان في هذا الفيلم السينمائي ليصبح «كلاب الدوار»، وكان هذا العنوان مناسبا لأنه يرمز إلى الشخصيات الشريرة المتواجدة بالفيلم ، وشخصية نعيمة المعلمة هي فتاة متعلمة جاءت من المدينة للبادية لتواجه متاعب هناك، وقد كان الدور جيدا ومتميزا ومختلفا بالنسبة لي، إذ لم يكن دورا نمطيا لتلك المعلمة المحافظة التي تلبس الحجاب، بل على العكس تتميز بقوة شخصيتها وبأسلوبها الخاص في التعامل مع الشخصيات الأخرى في الفيلم، وقد لعبت هذه الشخصية بطريقتي ومن وجهة نظري وفهمي لها وكيف بدا لي أنها ترى الحياة وكيف يمكن أن يكون أسلوب حياتها وردود أفعالها بعد تعرضها للمضايقات، وقد ناقشت كل هذه الأمور مع المخرج قبل بدء التصوير وتقبل مقترحاتي.

قرأت السيناريو في الشهر 11 من سنة 2010 وبدأنا التصوير في الشهر 3 من سنة 2011، وهكذا كانت لدي مدة كافية لكي أدرس الشخصية وأبحث عن وجهة نظر لشرائح من المجتمع المغربي للمعلمة، خصوصا في البوادي والدواوير... على العموم فأنا أحببت هذه الشخصية وأعطيتها مني كممثلة كل الحب والإهتمام والطاقة، ويبقى النتيجة والحكم للجمهور عند العرض التجاري للفيلم...

وقد واجهتنا صعوبات ومشاق كثيرة أثناء التصوير خصوصا أننا كنا نتجه كل صباح إلى «الدوار» ونظل هناك إبتداء من السابعة صباحا وحتى الثامنة ليلا أو ربما أكثر، لأننا كنا مضطرين لتصوير مشاهد ليلية تحتم علينا انتظار سقوط الظلام لكن كل هذا لم يؤثر في لأن العمل مع طاقم كالذي كنت أشتغل معه كان شيئا رائعا، وكان هذا ينسيني أي تعب كنت أواجهه، فالإشتغال مع أناس كعبد القادر مطاع وعبد الله ديدان وغيرهم من فنانين متميزين ولديهم تجربة كبيرة جدا كان يجعلني أتناسى أي صعوبة، ويبقى مطمحي الوحيد هو أن أكون في مستوى هؤلاء الفنانين الكبار، وأفعل قدر مستطاعي كي لا أخذل ثقة المخرج في اختياره لي لأداء هذا الدور. لقد لعبت شخصية نعيمة بالشكل الذي أحسست به وأحببت هذه الشخصية وأظن أنني استطعت أن أعطيها من ذلك الإحساس الذي أحسست به الكثير، ويبقى الكمال لله سبحانه وتعالى.



فيلم «كلاب الدوار» كان تجربة جميلة بالنسبة لي

– إنطلقت في بدايتك كأغلب الممثلين المغاربة من المسرح، وكلنا يعلم أن الممثلين الذين يأتون من المسرح إلى السينما يجدون صعوبة في التأقلم مع الأداء السينمائي، إنطلاقا من هذا هل يمكن أن تحدثينا عن تجربتك الشخصية في الإنتقال من الأداء المسرحي إلى السينمائي؟

– نعم أنا انطلقت من المسرح لكني شاركت في دورات تكوينية للأداء في فرنسا، طبعا الأداء في المسرح يختلف عن الأداء في السينما، لكل منهما قواعده وأسسه، في المسرح يجب المبالغة في إظهار الحركات والأداء، لأنك كممثل حينما تكون على الخشبة تتغلب وتتوجه بأدائك في نفس الآن لذلك المشاهد والمتفرج الجالس في الصفوف الأمامية كما للذي يجلس في الصف الأخير، عكس السينما حيث تصبح هذه المبالغة أمرا غير مرغوب فيه بل عيبا في الأداء التمثيلي، إذ أن الأداء في السينما يعتمد على الإشارات وعلى الأحاسيس الداخلية للممثل، حتى الكلام يجب أن يكون أقل، فالكاميرا في السينما تظهر التفاصيل الصغيرة خصوصا في وجه الممثل، فحتى مسام الوجه الصغيرة تظهر على الشاشة مكبرة بأكثر من حجمها بكثير، وكل لفتة أو نظرة من طرف الممثل يجب أن تكون محسوبة ولها معنى ومغزى ويكون المشهد المصور يتطلبها وليست خارجة عن السياق الدرامي المطلوب.. وكما يمكن لك أن تلاحظ فهناك ممثلين إشتغلوا كثيرا في المسرح إلى درجة أصبحوا معها غير قادرين على الإشتغال في السينما لأن أداءهم لم يعد يتماشى نهائيا مع ماهو مطلوب سينمائيا..أنا كان أول عمل قدمني للجمهور هو فيلم «البايتية» وهكذا ظللت في عين المهتمين والجمهور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنانة نجاة الوافي رفقة الزميل عبد الكريم واكريم والمخرج مصطفى الخياط أثناء نقاش فيلم «كلاب الدوار» في الدورة الأخيرة للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة

مصنفة كممثلة سينمائية.
وبما أن الإنتاج السينمائي في المغرب مازال لم يصل إلى الوفرة المطلوبة كما في الدول التي وصلت فيها السينما إلى مرتبة الصناعة فأنا لم أحس أنني قد حققت ذاتي كما أطمح لذلك سينمائيا. طبعا السينما المغربية في تطور ملحوظ ومستمر، وها نحن قد وصلنا إلى 19 فيلما في السنة، إذن هناك أمل كبير أن يزداد الكم ويوازيه الكيف ويتم التطرق إلى مواضيع جديدة بتقنيات أفضل.

- ماهو وجه الإختلاف الذي ترينه بين إدارة مخرج لك وإدارة آخر، هذا إذا كنت ترين أن المخرجين المغاربة الذين تعاملت معهم يمتلكون فن إدارة الممثل؟

- أغلبية المخرجين المغاربة لا يستطيعون أولا يعرفون كيفية إدارة الممثل، إضافة إلى أنك تجد أن المخرج لا يمتلك تجارب بقدر مالديك أنت كممثل، إذ ليس لديه مايعطيك إياه أو ما يضيفه، ربما لديه تقنية وأمور أخرى نظرية يأتي ليطبقها..كيفية إدارة الممثل قد يستطيع امتلاكها مخرج كان ممثلا ومع ذلك تبقى أمرا صعبا...

- إذن كيف يتم التعامل معك، هل يقال لك مثلا إفعلي ماتشائين؟

- لا، لا يقال لي إفعلي ماتشائين.. أقرأ السيناريو وأقرأ الشخصية التي سأؤديها وأحاول إيجاد فضاء خاص بي واستغلال المساحة المتوفرة للشخصية التي سأتقمصها وينتهي الأمر هنا، وعندما أقترح أمورا على المخرج يبقى له صلاحية العمل بها أولا... أغلب الملاحظات التي تم توجيهها لي في «البلاطو» أثناء التصوير كانت مجرد توجيهات شكلية لتسهيل الأمور التقنية، فمثلا عندما أجري يقال لي إجري من هذه الناحية وليس تلك، أو يتم تعديل الماكياج أو الإكسيسوار الخاص بي أو إزالة حلية حتى يتم المحافظة على «الراكورات»، أو إبداء ملاحظات حول طريقة نطقي لبعض الكلمات التي تكون شمالية اللهجة فيتم تنبيهي حتى أغير نطقها لأن جمهور الدار البيضاء أونواحي أخرى لن يفهموها، أو في بعض الأحيان أكون خارج «الكادر» فيتم توجيهي حتى أصير داخله، أما بخصوص أداء الشخصية فلا يتم توجيهي، ربما في أغلب الأحيان لأن هناك إنسجام وتوازن بين مايريده المخرج وما أمنحه وأعطيه أنا في أدائي، فالمخرج لا يتكلم إلا عن نتيجة العمل بيني وبينه، وحين أعطيه ماكان ينتظره مني لاتعود هناك حاجة لأية ملاحظات.

حاورها عبد الكريم واكريم

كلام مباح

■الزبير بن بوشتى

طاكسي المعرفة

بعد ثورة اللوتس المصرية أطلق المصريون منذ أشهر ثورة جديدة من نوع نادر وهي ثورة القراءة على الطريق والتي اختارت سلسلة مكتبات «أ» إطلاقها من خلال خمسين طاكسي يجوب أحياء وشوارع وجسور القاهرة أطلق عليه «طاكسي المعرفة»، وانتقت لضمان نجاحه سائقين ذوي مستوى دراسي يؤهلهم لاقتراح الفكرة على الركاب وحثهم على القراءة.
إن هذه الثورة لهي من الثورات التي يجب أن تعمم على الوطن العربي حتى يزهر ربيعه بمواطنين متشبعين بالمعرفة شغوفين بالقراءة. وبالرغم من أن الفكرة لاقت استحسانا من طرف زبناء الطاكسيات وأغلب المثقفين والعاملين في مجالات الثقافة والعلم والمعرفة، إلا أن هناك العديد من الأصوات التي تنادي بتعميم الفكرة على حافلات النقل العمومي وميترو الأنفاق.
ومن يعرف باريس يعرف أن القراءة في وسائل النقل العمومي بها يلعب دورا رئيسا في تحسيس العامة على القراءة، فبالإضافة إلى مستعملي وسائل النقل الذين يثيرونك باستغراقهم في قراءة كتاب أو مجلة أو جريدة، دأبت هذه الوسيلة الجماعية على ترصيع فضاءات مقطورات الميترو وعربات الحافلات من الداخل بمقاطع شعرية أو روائية لكبار كتاب وشعراء فرنسا والعالم. وهي سنة دأبت عليها حتى تؤنس الراكب في رحلته بين محطة وأخرى بمادة تخفف عنه عبء الحياة اليومية وضغوطاتها وحتى تجعل من المسافة بين محطة وأخرى رحلة للاستفادة وللمتعة معا.
إن أزمة القراءة التي تنخر الجسد المغربي من خصلة شعره إلى أخمص قدمه لهي مسؤولية يتقاسمها المجتمع برمته، من مكتبات وناشرين واتحاد كتاب المغرب وبيت الشعر وغيرها من الجمعيات والمنظمات الوطنية والمحلية ناهيك عن وزارات (الثقافة، التربية الوطنية، الشبيبة والرياضة...) كقطاعات تنفذ سياسة الحكومة في هذا المجال. لقد أخطأ المغرب العديد من المواعيد مع إقلاع هام في مجال القراءة العمومية كان آخره التجربة التي أطلقتها كتابة الدولة في الشباب على عهد محمد الكحص المؤسوف على غيابه (أو تغييبه) والذي أطلق العديد من المشاريع الهامة كالجامعة الشعبية ومهرجان زمن الكتاب الذي كان قد تعرض آنذاك لانتقادات من أصوات ذهبت إلى أن الأزمة في المغرب ليست أزمة قراءة وإنما هي أزمة كتاب، فإنتاج المغرب من الكتب – حسب هذه الأصوات – قليل. وكان قد أيد تقرير لليونيسكو هذا الرأي بالنظر إلى نوعية معينة من الكتب وضرب مثالا بكتب الأطفال باللغة العربية: ففي حين تنتشر كتب الأطفال باللغة الفرنسية في المغرب يوجد نقص كبير في هذه الكتب باللغة العربية، كما أن عدد النسخ التي ينشرها معظم الكتاب لا تتعدى ثلاثة آلاف نسخة من العنوان الواحد وفي الغالب يكون ألف وخمسمائة نسخة فقط «في بلد تعداده يفوق ثلاثين مليون نسمة».
ومثل ما انطلقت فكرة «طاكسي المعرفة» في الشقيقة مصر هذا العام، انطلقت فكرة «زمن الكتاب» منذ ما يقارب عشر سنوات أملا في وجود مجتمع قارئ وتربية الأطفال والشباب على القراءة التي يجب أن تكون من مكونات التربية الأولية. والتحسيس أو التربية على القراءة لا يقتصر على مكان أو زمن بعينه بل هو عمل تربوي مستمر ودائم، سواء في الأسرة أو المدرسة أو محل العمل أو المرفق العمومي كالمقاهي والساحات والحدائق العمومية والنقل الجماعي... إلخ.
فمتى يستقل المغاربة طاكسي المعرفة؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التَّجْرِبَة الغَزَلِيّة في ظِلالِ الأدَبِ الجاهِلي

■ فؤاد اليزيد السني

لقد أخرنا تساؤلنا عن لماذا هذه المقاربة الظاهراتية بالذات؟ وجوابنا لأنها تصدر عن مفهوم وجودي ظاهراتي مباشر. وفيما يتعلق بنصوصنا الشعرية التراثية، فإن ما يهمنا فيها هو تناولها في تلقائية صورها الشعرية كما وردت في محيطها القبلي. ثم ربط هذه الأخيرة بأفق الشاعر التجريبي والحُلمي. ونحد منذ الآن، بأن اهتمامنا لن يتناول سوى الاستفتاحية الطّللِيّة، وعلاقتها بالمقاطع الغزلية المرتبطة بها. ثم إننا سنعتمد على بعض المفاهيم الظاهراتية البسيطة التي نحددها كالتالي:

-1 الصورة الشاعرية: باعتبارها المؤسسة الفعلية لحقيقتها الوجودية ك(أنطولجيتها).

-2 الخيال الشعري: باعتباره الإطار الذي عبره ومن خلاله تتحد وتتجلى الصورة الشعرية.

-3 حلم اليقظة وذكرياته: باعتباره مصدر تجلي ظاهراتية الروح

-4 التجلي الروحي: باعتبار أن الروح هي من تعطي للشاعرية شحنتها الأولى

-5 التجلي الذهني: باعتباره المدبر والمنسق لبنية النص الشعري.

أما فيما يتعلق بالنص الشعري ذاته من حيث توزيعه وتقسيماته فلقد اقترحنا:

أ- التشكيلة العضوية للظاهرة الطّللية: بالنظر إلى الأبيات الشعرية التي تتألف منها، وفيما إذا كانت هذه الأبيات تصدر عن تجربة متكاملة مع أبيات النص الشعري الأخرى حتى ولو كان الغرض مختلفا.

ب- التشكيلة العضوية للظاهرة النّسيبِيّة: ينظر إليها هي الأخرى من حيث تناغم وتناسق أبياتها فيما بينها من جهة ومع باقي أبيات النص الشعري من جهة أخرى.

ج- ظاهرة اللوحة المنسجمة: وهي التي تتحكم فيها عضوية تجربة الحكاية الغزلية وهي تتألف من صور شعرية متناسقة ومتمة لبعضها بعض

د- ظاهرة اللوحة المُنفَصِمَة: وهي بخلاف اللوحة المنسجمة، تفتقر لوحدتها العضوية، كما أن صورها الشعرية قد تأتي مختلفة ومتباينة إحداها عن الأخرى

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقفة مع الغزل

تناول الشعر الغزلي بالبحث والتحليل والتأويل، قد يعد من المواضيع الأدبية الممتعة والشائكة في آن، بالنسبة للكاتب الباحث. ممتعة من حيث أن هذا اللون الشعري يتعلق بمغامرات وجدانية ولغة العشق والعشاق. وهذه اللغة العشقية الروحية، هي في الواقع، نابعة من فضاء وجغرافية الجسد، ورحابه النفسية الدفينة. وجغرافية الجسد حين تغيب الكلمات تترجم عن بلغة الإشارات والحركات، بما هو تلميحي فيها وما هو تلميحي. ومن العين كنافذة عِشْقِيّة، إلى اللسان كترجمان لها، هذا اللسان الناطق والمعبر عن الأحوال الجوّانية، تبتدأ سيمفونية الغراميات العشقية. وكما قال شاعرنا القديم:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده   فلم يبق سوى صورة اللحم والدم

وهكذا يكون الشعر الناطق شاعرية قاموسه الغرامي الخاص به. ونجد أنفسنا، بهذه المناسبة، أمام زخم من المترادفات، تبدو لأول وهلة، ولغير المنتبه لدقتها ولغتها الروحية الخاصة بها، وكأنها مجرد مترادفات لفظية لا غير، سيقت للدلالة على الحب وتباريحه وهيامه. ولكن في واقع الأمر العشقي، إن هذه المترادفات الغرامية، هي قاموس لفظي خاص، وكل كلمة فيه تتمتع بخصوصيتها ودلالتها الخاصة بها، وأحوالها النفسية، وإيحاءاتها المتعلقة بها. ونسوق من هذا القاموس العشقي على سبيل المثال لا الحصر، مترادفات ك: الحب، والغرام، والهيام، والتعلق، والعشق، والصّب، والوله، والولع، والجوى، والهوى، والغوى، والتيم، والبرح،

وإذا تناولنا على سبيل المثال كلمتي الجوى والهوى، فالأولى تدل على حرقة وشدة الحب، بينما تدل الثانية على العشق والميل إلى المحبوب. كما أن كلمتي الهيام والغرام، تدل الأولى منها على سير الحبيب هائما على وجهه، بسبب الحب، بينما تدل الثانية على الولوع، أي الحب المعذب صاحبه. وقس على هذا، بقية مفردات القاموس العشقي، بتنوعها وبدلالاتها المتميزة والمحددة لها.

وكل هذه المصطلحات اللفظية التي أشرنا إليها، تتدرج كلها، وبكل مسمياتها ومواصفاتها، تحت اللفظة الأم، أي «الغزل» كلون شعري خاص، وفن من فنون القصيدة الغنائية.

لقد كانت هذه مجرد استفتاحية، ونخطو خطوة أخرى بتحديد دراستنا، وذلك باللجوء هذه المرة إلى القاموس العربي وأدبيات الأولين، أي المتقدمين منهم، بل حتى المتأخرين، كيما نستخرج تعريفا لغويا واصطلاحيا لمفهوم الغزل. ولسوف نقتصر هنا بهذا المجال الغزلي مؤخرين مفهوم الاستفتاحية الطّللِيّة إلى ما بعد. ونشير بالمناسبة، إلى أننا لن نستخدم الأدوات والمفاهيم التحليلية، التي اصطلحنا على توظيفها في دراستنا الغزلية هذه، إلا أثناء تعاملنا مع نصوصها الشعرية. لأننا ارتأينا بأنه من الضرورة البحثية، أن نعرض بشكل عام إلى كل من البيئة والطبيعة الاجتماعية القبلية،

لأفرادها، ومعتقداتهم وثقافتهم وفنونهم، كيما يتيسر علينا خلال المحاولة التحليلية أن نسوق تغطية كاملة وترجمة دقيقة للتجربة الغزلية في هذا الفضاء.

فالغزل، كما سبق وعرفه الزجاجي من بين القدامى، هو: «بأن أصل المغازلة، هو الإدارة والفتل، وإدارته عن أمر، ومنه سمي «الغزل» لاستدارته وسرعة دورانه. وبه سمي الغزال لسرعة جريه. وسميت الشمس «غزالة» لاستدارتها وسرعتها». هذا فيما يتعلق باللغة، أما يتعلق بالاصطلاح، فلقد كاد يجمع معظم الدارسين وفقهاء اللغة القدامى على: «أن الغزل هو من فنون الشعر الثمانية عشرة، التي تبتدئ بالغزل، وتنتهي بباب مفرد للسؤال والجواب. وهو أي الغزل معنى عام، يتمثل في كل من النسيب والتشبيب». وهو حسب ما اتفقت عليه العامة: «حديث الفتيان للفتيات، وكذلك مغازلة النساء أي محادثتهن». فهو بهذا المعنى إذن، هو ذكر للمرأة ولأحوالها النفسية، ومواصفاتها الخلقية، كما صفاتها الجمالية الجسدية، وذكر علاقة الشاعر بها وبإحساسه نحوها. فأول ما سنعالجه في هذا السياق، هو طبيعة العلاقة العاطفية التي تربط بين الرجل والمرأة، وبالتحديد عبر التجربة الشعرية الغزلية. فالشعر من جهة هو الشاهد على هذه العلاقة، والشاعر ومحبوبته هما طرفا هذه التجربة الجمالية، من جهة أخرى. ولقد اقترحنا في هذا السياق، الموروث الشعري الجاهلي ومسرحه الصحراوي، كمصدر مرجعي لنشأة وتطور هذا الفن الشعري الغنائي. ولقد تم التعارف في هذه الحقبة التاريخية، التي تتقدم الإسلام بنحو بضعة مئات من السنين، على نعت النص الشعري الغزلي ب«النسيب». وبهذا الخصوص، يقول الناقد قدامة ابن جعفر: «النسيب هو ذكر قلق النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى بهنّ ومعهنّ». وهذا تعريف خارجي لمراقب يحاول أن يمنح «النسيب» تعريفا معينا مع إضفاء صفة الأخلاقية عليه. أما التشبيب، وهي الكلمة المرادفة للنسيب، فيضيف بشأنها قدامة ابن جعفر قائلا: «التشبيب عبارة عن حال وصف المعشوق وحال الشعر في عشقه، وكل ما يرد في مطالع القصائد هو تشبيب، باستثناء المدح». وفي هذا التعريف الثاني، يحاول الناقد أن يوجهنا نحو رؤية داخلية، بتركيزه على الشاعر والشعر والتجربة الشعرية. فالتشبيب في هذا التعريف يقتصر على الشاعر وتجربته الشعرية. وهو من هذه الناحية، يتعلق بالفضاء الشاعري لصاحب التجربة. ومحصلة القول، بخصوص هذين التحديدين، أنهما يقعان كلاهما تحت سلطة الغزل كضرب غنائي عشقي، ويضعانا في القوت نفسه، أمام رؤية مزدوجة لهذه التجربة: من وجهة نظر المراقب الخارجي، ومن وجهة نظر الشاعر في تجربته الداخلية. على كل حال، إن تعاملنا منذ الآن مع هذا الضرب الشعري سيكون من باب مفهوم «الغزل» كلون فني متميز بنماذجه وصوره الجمالية الخاصة به، ووضع باقي النعوت والمترادفات والمصطلحات كالنسيب والتشبيب وغيرها تحت سلطة هذا المفهوم الشامل الذي انتقيناه، والذي اصطلحنا على تسميته ب«اللوحة الغزلية». ونقصد بهذه اللوحة الغزلية، المقاطع النّسيبية التي ترد في المعلقات، أو في قصائد أخرى تختلف أغراضها عن الغزل. وكيما نمنح دراستنا نوعا، من الجدية والحداثة من حيث تناول الدرس، ارتأينا بأن نعرض لوضع المرأة ونتوقف على حالتها وحقوقيتها ومركزها داخل المجتمع القبلي، بمظهريه: الحضري الثابت والبدوي المُتَرَحّل. ولا نقصد الإتيان بدراسة اجتماعية معمقة، وإنما تسليط الضوء على دورها من جهة وعلى مكانتها داخل النواة الأسرية من جهة أخرى. لأن هذه المعلومات ستساعدنا حتما وستوضح لنا من هن أولائك اللائي كان يتغزل بهن الشاعر، ومن أية صنف، ولأية فئة اجتماعية ينتمين. وكذلك عن طبيعة تلك الحرية المطلقة، أو المقيدة التي كان الشاعر يستبيحها لنفسه في ذكر مفاتنهن ومغامراته معهن. ونقصد بالحرية المقيدة، تلك التي كانت تخضع لعرف القبيلة وأخلاقياتها المقيدة بها، ضف عليها الأخلاقيات الإسلامية اللاحقة. لأن الحقبة الإسلامية ستقوم بمعالجة هذا التراث الجاهلي الغزلي وتقييمه من وجهة نظر إسلامية قد أعلنت قطيعتها مع كل ما جاء قبلها. ثم النظر بعد هذا إلى هذا طبيعة هذا الغزل، في إباحيته وفحشه وعهره من جهة، وعفافه وعذريته من جهة أخرى.

ونخطو خطوة جديدة في بلورة موضوعنا، ونطرح في هذا السياق، ما سبق وأشرنا القيام بمعالجته، سؤالا وجيها ومباشرا، متسائلين، «من هي يا ترى تلك المرأة التي تغنى بها الشعراء؟ وما هي مكانتها كما وضعيتها، ودورها القبلي؟». لا داعي للتأكيد بأن المرأة برفقة الرجل كانت نصف هذا المجتمع العربي الجاهلي الموزع إلى قبائل وعشائر، وبطون، وأفخاذ، وغير ذلك من الشرائح. وأنها كانت تلعب فيه دورا مهما في تسيير حياته الاقتصادية كما الحربية، والسلمية، والسياسية إذا صح التعبير. إلا أن الدراسات الاجتماعية متعلقة بهذا المجتمع الصحراوي، تقدم لنا صورا متعددة عن المرأة، وليس صورة واحدة ومنفردة عنها. فهي داخل نواتها الأسرية، كانت امرأة حرة، جَدّة، وأم، وزوجة، وأخت، وابنة، وخالة، وعمة. وهي خارج هذه النواة الضيقة كانت ضرة، وقينة، وعبدة، وخادم، وجارية، ووصيفة، وسرية، ومغنية، وكرينة، وشاعرة. ثم إن حريتها واستقلالها الذاتي، داخل هذا الوسط القبلي، كانا يتوقفان بالدرجة الأولى، على حسبها ونسبها ووضعيتها داخل حلقة القبيلة. وبالمقارنة هنا بين المرأة المنتسبة للداخل الأسري، أو الخارج القبلي، نقف على صورة مختلفة، ووضعية متباينة لها. فهي إما حرة أو مملوكة. ولقد تعددت المواصفات بخصوص هذا الإستملاك، فصارت بصورها المتعددة تنعت بالقينة، والعجمية، والجارجة والمسبية والكرينة، بالإضافة إلى المواصفات التي ذكرناها أعلاه. فالمصادر التاريخية بهذا الشأن تخبرنا بأن مصادر الرق كانت كثيرة ومتنوعة، ومنها: الغزو والتجارة. فعن طريق الغزو تسبى النساء، فيتخذن للسري أو الزواج، أو الخدمة، وكذلك الأولاد، هذا إذا لم يشتروا أو يباعوا في الأسواق. فالسبي والأسر إذن كانا مصدرا من مصادر الرزق للغزاة. والنساء في غالب الأحيان، كن يصبحن سريات أو زوجات. فالحرة من النساء، أو من يطلق عليهن اسم الحرائر، كن يتمتعن داخل سلطة القبيلة الأبوية بدرجة نسبية من الحرية. وكانت هذه الدرجة من الحرية تزداد أهميتها، كلما ازدادت بحسبها ونسبها من الطبقة الموسرة. ونعني زوجات وأمهات الملوك والأمراء وأولئك ذوي شرف الرئاسة، والمال، والجاه، والسلطة، داخل محيط القبيلة. ولنا بهذه المناسبة، أمثلة تاريخية عن هذه النسبة من التحرر لدى شخصيات نسائية معينة، عززتنا بها وثائق تاريخية، نذكر منها على سبيل المثال: هند، زوجة أبي سفيان، والخنساء، تماضر بنت عمرو، وهند أم عمرو بن كلثوم الشاعر، وزرقاء اليمامة، والبسوس بنت منقذ التميميّة، وجليلة بنت مرة، أخت جسّاس الشاعر، وبضعة وجوه أخرى قد نذكرها لاحقا، من بين الشاعرات العربيات، في العصر الجاهلي. بالفعل إن هذه الوجوه الأنثوية مهما تعددت تظل ضئيلة ونادرة قياسا على ما كان يتمتع به الرجال من سلطة ونفوذ. ويرجع هذا الأمر، إلى هذا المجتمع القبلي الجاهلي، الذي كان قائما على الحروب والغزوات المتواصلة شؤونها، بين الرجال المتحاربين، الشيء الذي جعل من دور المرأة، دورا ثانويا قائما على الرثاء وندب الموتى. وخلاصة القول، إن ما يخصنا نحن، من هذا الموضوع الشائك والمتداخل، ليس دراسة وضعية المرأة القانونية، بل القيم الأخلاقية والعرفية التي كانت تقنن دورها، ومن ثم تقديم صورة واضحة لها وعنها، كيما نرى كيف كان تعامل الشعر الغزلي معها بعفافه وإباحيته، ومدى صدق التجربة العاطفية للرجل نحوها. ومعرفة لأية درجة أصبح بإمكان الشاعر الجاهلي، أن يستبيح لنفسه في بعض الأحيان حرية التغزل بها وذكر مفاتنها الجسدية بل عرض بعض القصص الغرامية الفاحشة. ولقد اقترحنا في دراستنا هذه التي قدمنا لها بكل هذه العروض المختلفة، أن نتناول بالدرس، مجموعة من الشعراء الشاعرات، نعرض عبر إنتاجاتهم الشعرية، التجربة الغزلية بمظهريها: الإباحي الصريح والمكشوف، والعذري العفيف المخلّق.

(تم القسم الثاني ويليه القسم الثالث في عدد قادم)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

الأمل في حركة الشارع لا في المثقفين

*** منذ اعتلاء الأصوات المطالبة بالتغيير منصة الشارع المغربي، ورجال السياسة يبرهنون بكيفية ذكية وساحرة، قدرتهم على الإلتحام بالجماهير المنتفضة والإندماج بديناميتها الفاعلة، وعلى استيعاب مطالبهم والإنصهار معها، بينما عجز «مثقفونا» عن إيجاد مكان لهم ضمن هذا الحراك الذي بات يشكل اليوم، عنوانا بارزا لمرحلة جديدة على بلادنا أن تلجها بأي ثمن.

لعب المثقفون في مصر وسوريا – وما زالوا – أدوارا مؤثرة في إنجاح مسار التغيير، وقلب حقائق الماضي الأسود، واستبدالها بحقائق وبدائل قابلة للتطبيق والتنزيل.. إتجهوا نحو الصحافة والخطابة والمسرح والقصة والشعر والرواية والسينما لتأجيج الحناجر، وتشمير السواعد، وتسجيل المواقف العملية والتعبيرية، بل واستغلوا – إلى حد أقصى – إمكانيات الشبكة العنكبوتية في تقعير الثورة، والإبقاء على جذوتها متقدة ومضيئة.. فنجح مثقفو مصر في تحقيق الإنتصار، وإقناع الشباب بالصمود والخروج كل جمعة إلى ميدان التحرير، حتى لا تهدر الثورة ولا تصادر من طرف الحرس القديم، في حين لازال مثقفو سوريا يعبؤون الصفوف ويشحذون الهمم، ويؤدون الثمن بالإعتقال والجروح والإغتيال، إيمانا منهم بأن النصر قادم لا محالة، وبأن ليل الأسد لن يطول طويلا مهما كشف عن مخالبه وسعاره، فالصبح لناظره قريب.

وبين مثقفي مصر وسوريا، يغيب المثقفون المغاربة عن صناعة «عرس التغيير والديموقراطية»، ويتوارون عن الظهور وسط الأمواج الهادرة لحركة 20 فبراير المصرة على الإستمرار في رفع شعارات المرحلة: الملكية البرلمانية ومحاربة الفساد والمفسدين، وإطلاق سراح المعتقلين السياسيين والرأي، واحترام حقوق الإنسان، وبناء دولة المؤسسات والقانون.

لقد أصبح مثقفونا مرضى بفقدان الإتصال بالواقع، يكتبون عن أحداث ووقائع لا تمت بصلة لحياتنا اليومية.. ويخلقون شخوصا لا يشبهوننا

إننا نأسف لهذا الغياب غير المسوغ، ونستغرب لعدم قدرة هؤلاء «المثقفين» على قراءة الواقع المغربي قراءة تعلو على المصالح، وتقترب من أبعاد المواطنة، وعلى تحديد مكان رؤية زواياه المتعددة على النحو المطلوب، وتقديم تفسير لبنيته المتخنة برواسب الممارسة السياسية المستبدة والمتخلفة. في أفق تفكيكه وإعادة بنائه، وبلورته وفق شروط الحرية والمساواة والديموقراطية.

أين هي مساهمة القصة القصيرة في قراءة هذا الواقع؟ وأين هي الحلول التي صاغتها الرواية لسؤال التخلف والإستبداد والحكم الفردي؟ أين القصائد الشعرية التي تلهب الحماس وتوقظ في أعماق المظلومين والمقهورين نداء الحق؟ وصوت الحق؟ وشجاعة الحق؟ وأين هو المسرح بخشبته التي تمنح للحركة إمكانيات و طاقات جبارة لتفسير العالم والحياة ؟ وأين هي السينما بأفلامها الجماهيرية واللصيقة بهموم المواطن وتعبه ونزقه وأحلامه، أين هي بسحرها الواقعي ومعالجتها الفنية الجريئة، لتشارك أبناء 20 فبراير حلمهم المشروع، وتتجاوز بهم محنة الواقع؟.

لقد أصبح مثقفونا – مع استثناءات قليلة جدا جدا جدا – مريضون بفقدان الإتصال بالواقع؟ يكتبون عن أحداث ووقائع لا تمت صلة بحياتنا اليومية المقهورة، ويخلقون شخوصا لا يشبهوننا ولا يمكنهم أن يعيشوا في وسطنا الإجتماعي، ويطرحون أفكارا ومشاريع فلسفية وتاريخانية غريبة عما نعايشه، تزيد واقعنا تعقيدا، وتهرب به نحو المجهول.. بهؤلاء سنفقد ثقتنا بأنفسنا ومؤهلاتنا الوطنية، وستتسع مساحة التواطؤ بينهم وبين الفاسدين والمستبدين، ويخر البلد مرة أخرى صريعا بين مخالب التأخر والفساد والمحسوبية والزبونية والمرض والأمية والفقر.

إن الأمل في حركة الشارع كبير جدا، ويمنحنا القدرة على الحلم بغد أفضل.. وتغيير أفضل.. ومثقفين أفضل.. وشعب أفضل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

ولد نور الدين محقق سنة 1960 بالدار البيضاء ودرس في كل من المغرب وفرنسا، هو حاصل على شهادة الدكتوراه من جامعة محمد الخامس بالرباط بميزة مشرف جدا وحاصل على شهادة دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس بالرباط بميزة حسن جدا وهو كاتب وروائي وباحث أكاديمي في مجال السيميائيات السردية وعضو اتحاد كتاب المغرب وعضو الجمعية المغربية لنقاد السينما بالمغرب وقد شارك في مؤتمرات عالمية داخل المغرب وخارجه. له كتابات عديدة منشورة في المغرب والمشرق والمهجر، تتعلق بمجال التواصل (مسرح، تلفزيون، سينما، إشهار، تشكيل) باللغتين العربية والفرنسية. نشر بالمجلات العربية التالية: «مواقف»، «الآداب» البيروتية، «كتابات معاصرة»، «فكر ونقد»، «الثقافة المغربية»، «عالم التربية»، «نزوى»، «ثقافات»، «العربي»، وغيرها...

من بين مؤلفاته المطبوعة «الألواح البيضاء»، مجموعة قصصية باللغة العربية سنة 2006، «حديقة الرغبات»، ديوان شعر باللغة الفرنسية سنة 2006، «عرائس البحر الأبيض»، ديوان شعر باللغة الفرنسية سنة 2007، «أزهار الشرق» ديوان شعر باللغة الفرنسية سنة 2007، «وقت الرحيل» رواية باللغة العربية سنة 2007، «كتاب ألف ليلة وليلة» (جزءان) ديوان شعر باللغة الفرنسية سنة 2008، «طوق اليمامة» ديوان شعر باللغة الفرنسية سنة 2008، «الهوية والثقافة: كتابات حول كازانتزاكي»(مشترك) سنة 2000، «سينما داود أولاد السيد، المرتكزات والخصوصية» (مشترك) سنة 2007، و«المكونات الجمالية والفكرية لسينما محمد عبد الرحمان التازي» (مشترك) سنة 2009 وغيرها من المؤلفات...

إلتقينا نور الدين محقق في «طنجة الأدبية» وكان لنا معه هذا الحوار:

حاوره: عبد الكريم واكريم

الكاتب والروائي نور الدين محقق لـ«طنجة الأدبية»:

- الكتابة بيتي الأليف والتشكيل نافذة مفتوحة على العالم

- أنت كاتب قصصي وروائي وناقد أدبي وسينمائي وفنان تشكيلي، كيف تستطيع الجمع بين كل هذه الأنواع الأدبية والفنية، مع أن الإختصاص في واحدة منها يتطلب جهدا وتفرغا مهمين؟

- منذ الصغر عشقت القراءة. كانت القراءة ولا تزال زادي الروحي، وخبزي اليومي. لا أكاد أنام إلا والكتاب في يدي. هكذا ما أن إكتشفت مكتبة أبي التي كانت زاخرة بالكتب حتى بدأت آخذ منها كتابا وراء الآخر. قرأت فيها كتاب «ألف ليلة وليلة» كما قرأت فيها معظم السير الشعبية، مثل «سيف بن ذي يزن» و«عنترة بن شداد» و«حمزة البهلوان»، كما قرأت كثيرا من الروايات العالمية التي وجدتها فيها. وكنت حين أتعب من القراءة أقوم بالرسم. كنت أعيد رسم كل الصور التي أصادف وجودها في الكتب التي كنت أقرؤها. أما عن الكتابة فقد تولدت حتما من خلال القراءة المستمرة للكتب. كنت أحاول أن أعيد كتابة ما أقرؤه في البداية، ثم بدأت أكتب بعض تجاربي الصغيرة سواء في البيت أو المدرسة أو الشارع. وقد شجعني على ذلك كوني كنت دائما أحصل على نقاط عليا في مادة التعبير والإنشاء. أما بالنسبة للسينما فقد كان أبي مغرما بها، وكان حريصا على أخذي معه كل يوم سبت لمشاهدة الأفلام الإيطالية التي كان يعشقها. وكنت حين ألتقي بأصدقائي في المدرسة أحكي لهم عن هذه الأفلام. ومن هنا تولدت عندي المتابعة النقدية المتعلقة بالمجال السينمائي. من هنا أتى هذا الشغف المتنوع بكل هذه الفنون. لم أبذل جهدا لكي أكتب فيها، وإنما تولدت الكتابة فيها كلها عن طريق العشق. بعد ذلك طبعا، صقلت هذا الإهتمام المتعدد بهذه المجالات. وحاولت أن أثبت نفسي فيها وإن بشكل متفاوت حسب كل جنس منها على حدة، وحسب رغبة الكتابة التي تعتريني في هذا الجنس الأدبي أو الفني. لكني أرى نفسي في المجال الروائي بصفة كبرى. فالرواية قد حققت لي الجمع بين كل هذه الفنون وغيرها من الفنون الأخرى في بوتقتها الفنية المتكاملة. لهذا فالقارئ لكتاباتي الروائية يجد فيها حديثا عن الشعر والقصة والسينما والمسرح والتشكيل والموسيقى كما يجد فيها استفادة كبيرة من كل هذه الفنون سواء من حيث المواضيع أو التقنيات أيضا.

- ماذا تشكل لك الترجمة بصفة عامة وترجمة كتبك وأعمالك بالخصوص إلى لغات أجنبية، مع العلم أنك تكتب باللغتين العربية والفرنسية مع امتياز وإبداع خاص بالنسبة للأولى؟

- الترجمة مرآة حضارية أساسية، والحديث عن شعرية برج بابل هو حديث بصيغة أخرى عن شعرية الترجمة، عن هذا الإنتقال الجميل بين الثقافات عبر اللغات الحية منها وتلك التي في سبات، حتى لا نقول بموتها. الترجمة هي ميزان حرارة تفاعل المجتمع وانفتاحه على الآخر. فكلما كانت الترجمة مزدهرة كلما كان المجتمع في كامل صحته الثقافية. ذلك أن فعل الترجمة هو فعل حضاري بامتياز، فرغم ازدهار الثقافة الفرنسية والثقافية الإنجليزية نجد أنهما يستقبلان عن طريق الترجمة آلاف الكتب من الثقافات الأخرى، ولا يكتفيان بما لديهما من كتب أو كتاب. وإذا نحن أردنا على سبيل المثال أن نقف على الآثار الإيجابية التي تخلفها ترجمة الكتب على ثقافة معينة، نتمعن ما فعلته ترجمة الكتب النقدية الفرنسية والإنجليزية في تطور الثقافة العربية وجعلها ليس فقط منفتحة على العالم، بل حتى على ذاتها وعلى تراثها الخاص. إن من يقرأ كتب المفكر الكبير عبد الله العروي يجد أثر الثقافة الفرنسية واضحا فيها، وهو ما أهله ليس لأن يكون مثقفا عربيا كبيرا فحسب بل أن يكون مثقفا كونيا أفاد بكتبه حتى الثقافات الأخرى في ربوع العالم بأسره. وقل ذلك على كل كتابنا العرب المتميزين. لقد استطاع النقد العربي أن يتطور بفضل الترجمات الكبرى لكتب النقد الفرنسي الحديث بالخصوص والغربي عموما. نمثل لذلك بكتب كل من بارت وجنيت وتوطوروف وغريماس وسواهم كثير، بل إن الكتب النقدية التي أثرت في الثقافة العربية الحديثة وهي في الغالب كتب نقدية مغربية، كانت تخصص فصولها الأولى لتحديد المفاهيم اعتمادا على هذه الدراسات الغربية، وهو أمر ما كان ليتم لولا فعل الترجمة الذي كان حاضرا حتى في هذه الكتب النقدية نفسها. من هنا، كلما رأيت كتابا كبيرا في القيمة طبعا في لغة أخرى تمنيت لو يجد مترجما عربيا جادا ينقله إلى اللغة العربية حتى يخصب تربتها. هكذا سرني الأمر وأنا أجد على سبيل المثال كتاب «سيميائيات الأهواء» لكل من ألجيرداس جوليان كريماس وجاك فونتنيي، والذي قام بترجمته الباحث السيميائي المغربي سعيد بنكراد، في المكتبة العربية، كما سرني الأمر وأنا أرى كتاب «الغصن الذهبي» للمؤلف سير جيمس جورج فريزر، وهو يترجم من جديد إلى اللغة العربية من لدن الدكتور محمد زياد كبة. ويتم نشره في طبعة جميلة عن مشروع «كلمة» التابع لهيئة أبوظبي للثقافة والتراث. إن الترجمة هي مرآة الثقافة فمن خلالها ترى كل ثقافة صورتها الحقيقة في ظلال الثقافات الأخرى المتواجدة معها، ومن خلالها تتوحد اللغات من جديد وهي تعيد بناء برج بابل، أو بتعبير الكاتب المغربي حسن بحراوي في كتابه الرائع الذي خصصه لقراءة تاريخ الترجمة عبر كل عصورها، تعيد بناء «أبراج بابل».

أما عن علاقتي الشخصية بالترجمة، فقد سبق لي ترجمة كثير من الشعر الفرنسي الحديث منذ سنة 1983، حيث ترجمت بعض أشعار كل من شارل بودلير وبول فرلين وبول إيليار وليو فيري وجاك بريل وسواهم. وقد نشرت ترجماتي هاته في ذلك الوقت البعيد في الصحافة الأدبية المغربية. كما بدأت في هذه السنوات الأخيرة ترجمة بعض قصائد الشعر العربي الحديث من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية .هكذا ترجمت قصائد لكل من أدونيس وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة ومحمود درويش، وسواهم. وقد نشرت هذه الترجمات الشعرية في موقع «جهات» الثقافي الذي يشرف عليه الشاعر العربي المعروف قاسم حداد. بالإضافة إلى هذا، فقد كان بحثي للتخرج في المدرسة العليا للأساتذة، متعلقا بالترجمة. أما بخصوص كتبي التي ترجمت إلى بعض اللغات الأخرى، فأخص بالذكر منها ديوان «طوق اليمامة» الذي قامت بترجمته من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنجليزية الباحثة والأستاذة الجامعية الأمريكية كريستي شاو، كما أحب أن أشير أيضا إلى الترجمة التي قام بها الأديب والمترجم المغربي محمد سعيد الريحاني لقصتي «تأويل الأحلام» والتي كانت فاتحة بالنسبة إليه لترجمة مجموعة من القصص المغربية الأخرى المتعلقة بموضوع الحلم إلى نفس اللغة.

- ماذا تشكل اللغة بالنسبة إليك هل هي المنطلق والمنتهى أم أنها مجرد وعاء لحمل الأفكار وإيصال رؤية صاحبها للعالم والوجود؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– اللغة قدر وجودي. والكتابة بلغة من اللغات تحدد الرؤية للعالم، ذلك أن الكتابة باللغة، خصوصا الكتابة الأدبية والفكرية منها بالخصوص، تحمل الكثير من ذاتية صاحبها من جهة والكثير من ماضي هذه اللغة وذاتيتها أيضا من جهة أخرى. ذلك أن الكلمات في أي لغة من اللغات، تحمل معها ماضيها المنسي، كما يقول لورون جيني، فهي تحمل المعنى الحالي والمعنى السحيق الذي كان لها في السابق. والكتابة بلغة من اللغات ليست اختيارا فقط، بل هي ضرورة وجودية تأتي وتتأسس من مدى معاشرة الكاتب لهذه اللغة التي اختارها للكتابة أو التي اختارته هي أيضا للكتابة بها. وهو الأمر الذي يفسر أن بعض الكتاب الذين يتقنون أكثر من لغة، يكتبون في البداية باللغة التي تفرض وجودها عليهم، ثم يقومون هم بأنفسهم بعد ذلك بترجمة ما يكتبونه بهذه اللغة إلى اللغات الأخرى التي يتقنونها. بالنسبة لي الكتابة باللغة العربية هي الأصل، أما الكتابة باللغة الفرنسية فهي تنويع على هذا الأصل وامتداد له. أقول هذا الكلام بالرغم من أنني نشرت ست دواوين شعرية باللغة الفرنسية ولم أنشر لحد الآن إلا ثلاثة كتب باللغة العربية هم مجموعتان قصصيتان ورواية. لكن ما كتبته في الأصل باللغة العربية أكثر بكثير مما كتبته باللغة الفرنسية. فقط هو ما يزال ينتظر فرصة ظهوره في كتب.

– تستعد الآن لإصدار كتاب هو عبارة عن رسومات تشكيلية ونصوص إبداعية مكملة وموازية لها، حدثني عن هذه التجربة المتميزة؟

– هي تجربة إبداعية أعتز بها كثيرا. فقد توفرت لدي مجموعة من الرسومات التشكيلية، التي من حسن الحظ، أنها قد لاقت ترحيبا جميلا بها من لدن الصحافة المغربية والعربية والغربية أيضا. فكثير من هذه الرسومات التشكيلية قد نشرت في هذه الصحافة الفنية، سواء المكتوبة منها باللغة العربية أو الأخرى المكتوبة باللغة الفرنسية. كما أنها قد حظيت ببعض المتابعات النقدية أيضا وبنفس هاتين اللغتين معا. من هنا، ونظرا لاهتمامي الشخصي بالنقد التشكيلي، فقد بدأت أعيد النظر إلى هذه الرسومات التشكيلية برؤية الناقد التشكيلي من جهة أولى وبرؤية الشاعر المغرم بالجمال من جهة ثانية، فكان أن تولدت هذه الكتابات الأدبية حولها والتي غلبت عليها رؤية الشاعر المغرم بالجمال بدل رؤية الناقد التسكيلي. وقد ساهم موقعي في الفيسبوك في الاستمرار فيها، خصوصا بعد التعليقات الإيجابية حول ما كنت أكتبه عن هذه الرسومات التشكيلية من كلمات. وقد تولد عن كل ذلك كتاب فني أطلقت عليه اسم «كتاب المنمنمات».

– أنت مهتم بصور لمبدعات عربيات تنسج عنها وعنهن بورتريهات، ماذا عن هذه التجربة وماذا كان دافعك إليها؟

– يعود هذا الإهتمام بالصور إلى مرحلة سابقة، فقط الولوج إلى عالم الأنترنت والتواصل الأدبي والفني من خلاله أعاد هذا الإهتمام إلى الواجهة. فقد سبق لي أن كتبت قصائد شعرية حول مجموعة من الصور الشخصية لفنانات عالميات، طبعا اللواتي استطعن أن يتحولن إلى أيقونات في الميدان الفني الذي ينتمين إليه. كنت أستوحي سر الجمال الكامن في هذه الصور وأعيد تشكيله من خلال الكلمات، كما يفعل تماما الفنان التشكيلي وهو يرسم بورتريها لإحدى شخصيات لوحاته الفنية. أما بالنسبة للكتاب الحالي الذي أسميته «شجرة الغواية» فمن بين الصور التي ألهمتني في عملية كتابته صور الشاعرة اللبنانية المبدعة جمانة حداد. إنها صور غاية في الجمالية الفنية.. فيها ذلك السحر الموغل في الأسطورة. طبعا ما كتبته عنها سعيت لأن يكون منفصلا عن هذه الصور.. إنه قصائد شعر نثرية بمعنى من المعاني.. كما أن هذه الصور تحتفظ بجماليتها الخاصة ولا ترتبط بأي شكل من الأشكال بما كتبته أنا أو بما قد يكتبه غيري عنها. إذن يمكن القول إن هناك علاقة تناصية خفية بينهما، علاقة المثير بالمستجيب. وقل نفس الأمر عن صور الشاعرة اللبنانية الجميلة سمر دياب. فهذه الشاعرة اللبنانية الجميلة تقدم في صورها أشكالا فنية رائعة هي الأخرى، كأنها ترسمها قبل أن تحل فيها. ولا ننسى هنا بأنها هي كذلك، فنانة تشكيلية ولها لوحات تشكيلية تتسم بحس سوريالي عال جدا. وقد ولدت هذه الصور، أي صورها الشخصية، في الشاعر الذي كنته لحظة رؤيتها طاقة شعورية دفعته إلى الكتابة عنها وحولها.

هكذا يمكن القول إن هذه الكتابات الشاعرية وهي تستلهم صور مبدعات جميلات أكن لهن محبة إبداعية قوية وتعجبني بالإضافة إلى صورهن الجميلة كتاباتهن الرائعة أيضا، تسعى لأن تكون مع ذلك كتابات أدبية مكتفية بذاتها، تقرأ وحيدة بدون مرافقة هذه الصور الجميلة لها، وإن كنت أتمنى أن يستطيع قارئ هذه الكلمات أن يتخيل هذه الصور في ذهنه وأن يتوفق في عملية استرجاعها عن طريق هذا التخيل فحسب، وأن تكون هذه الصور، بما أنها لن ترافق في النشرهذه الكتابات المتولدة عنها، قريبة منه عن بعد وبعيدة منه في نفس الوقت، ولكن عن قرب.

– أنت أيضا عاشق للسينما وناقد لها، ما نوع السينما التي تستفز أحاسيسك وعقلك ومن هم المخرجون الذين تجد متعة في متابعة أفلامهم؟

– السينما التي تثيرني هي السينما التأليفية، أو ما اصطلح على تسميتها بسينما المؤلف، أي تلك السينما التي يتحول فيها المخرج إلى مؤلف بالمعنى الفني للكلمة. من هنا أجد ذاتي في السينما التي قدمها كل من جان- لوك غودار وفيديريكو فلـّيني وأندري تاركوفسكي وودي ألان وغيرهم. أما بالنسبة للسينما المغربية فتعجبني كثيرا أفلام كل من حميد بناني ومومن السميحي والجيلالي فرحاتي وحكيم بلعباس ومحمد مفتكر وسواهم. كما تثيرني أيضا سينما الأدب، أي تلك السينما التي بنيت أفلامها انطلاقا من روايات أو مسرحيات أو قصص معينة سابقة عنها. ذلك أنها تكفعني باعتباري متخصصا في الفن السردي وخصوصا الروائي منه تحديدا إلى المقارنة بين أفلام هذه السينما وبين الروايات أو النصوص الأدبية التي اقتبست عنها. أستحضر هنا أفلاما أثارتني كثيرا مثل فيلم «زوربا» للمخرج اليوناني مايكل كاكويانيس، الذي جسد دور البطولة فيه الممثل العالمي أنطوني كوين، وفيلم «اسم الوردة» للمخرج جان جاك أنو، والذي جسد دور البطولة فيه الممثل العالمي شون كونري، وغيرهما من الأفلام العالمية الشهيرة.

– ما رأيك في السينما المغربية والمستوى الذي وصلت إليه؟

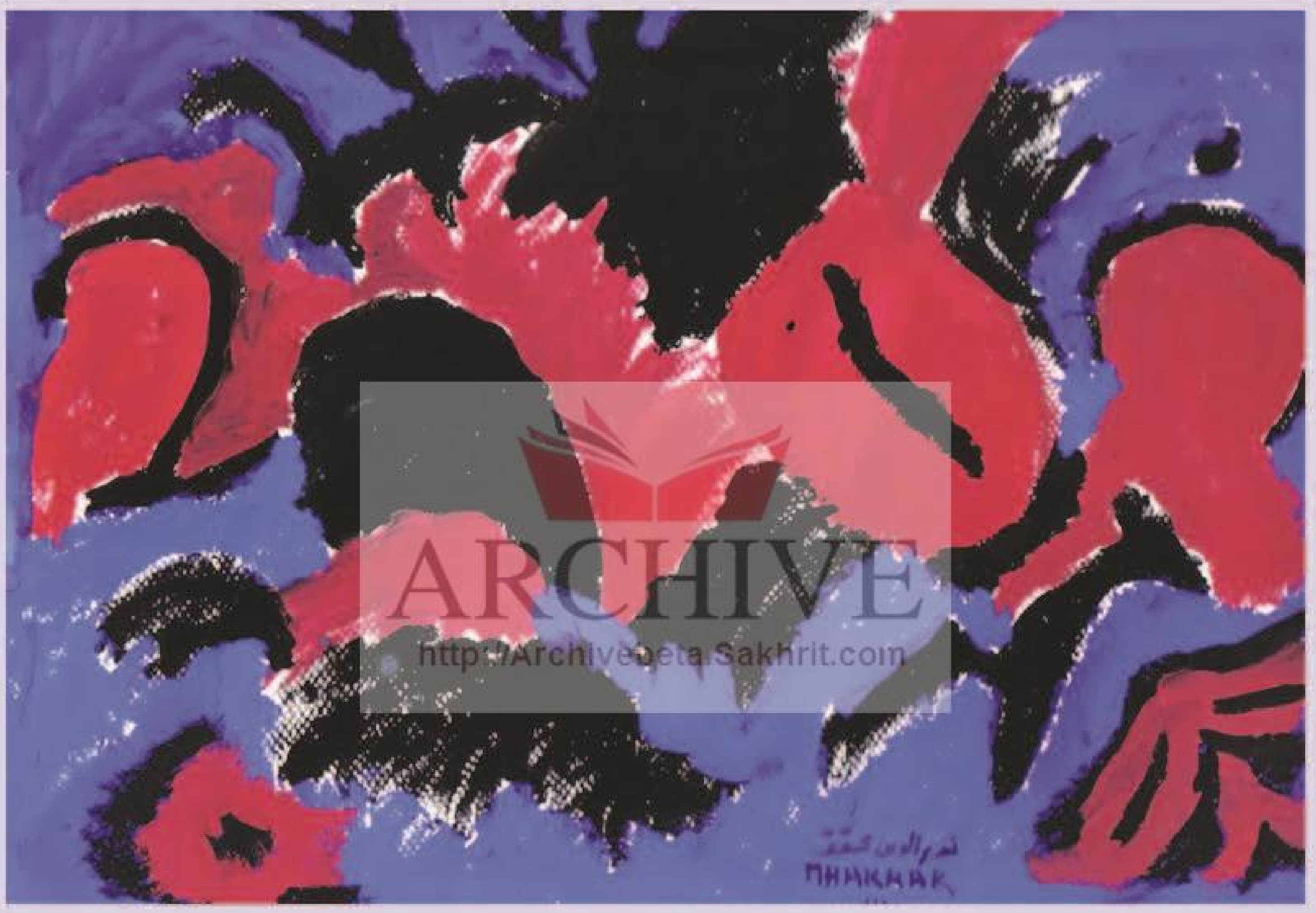
– السينما المغربية شهدت في السنوات الأخيرة انتعاشة كبرى سواء من حيث عدد الأفلام السينمائية التي أصبحت تخرج إلى الوجود سنويا أو من حيث تنوع المواضيع التي تتطرق إليها. كما أن بعض الأفلام السينمائية فيها قد استطاعت أن تتألق كثيرا في المهرجانات الدولية التي تشارك فيها. أما بخصوص المشاهد المغربي فقد أصبح حريصا جدا على متابعة الأفلام السينمائية المغربية، والقيام بعملية مناقشتها. بل أبعد من هذا، فقد أصبحت السينما المغربية في صلب الثقافة المغربية، وكثيرا ما خلقت الحدث الثقافي فيها. وهو أمر إيجابي.

– بصفتك روائيا وناقدا، هل أنت ممن يؤكدون أن الرواية أصبحت ديوان العرب الحالي عوض الشعر، وأن بعض الروايات المغربية والعربية بالتالي أحق من خلال مقاطع ونصوص من داخلها بالشعرية مما يدعى أنه شعر؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

– من الصعب المفاضلة بين الأجناس الأدبية، خصوصا إذا علمنا أن هناك عند بعض الكتاب وجود علاقة وجودية بين الكاتب وبين الجنس الأدبي الذي يكتبه. وإن كان الرأي الغالب النقدي منه أو حتى اللغوي العادي يميل إلى أن الرواية هي الآن في أزهى لحظات ازدهارها الأدبي بالمقارنة طبعا مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى، خصوصا على مستوى إمكانية النشر والتداول. فالرواية مطلوبة من لدن الناشر العربي، خصوصا حين تكون لعبة الحكي فيها تسير في نمط خطي متنام، في حين إن نشر كل من القصة أو الشعر بالخصوص، أصبح الآن يتم في غالبية الأحيان على نفقة القاص أو الشاعر. وهو ما جعل بعض القاصين والشعراء يتجهون صوب كتابة الرواية. كما أن جنس الرواية منفتح بطبيعته. وهو جنس أدبي قابل لاحتواء الأجناس الأدبية الأخرى داخله، بحيث يمكن أن نجد فيه النفس الشعري والقصصي والمسرحي بل حتى السينمائي أيضا. وهو ما جعله بالتالي محطة اهتمام ومرفأ أمان لكثير من مبدعي الأجناس الأدبية الأخرى. فكثير من القصاصين والشعراء والمسرحيين وحتى المفكرين بدأنا نجدهم يكتبون في هذا الجنس الأدبي ويبدعون فيه. وهو ما منح لهذا الجنس الأدبي هذا الوهج الإبداعي الكبير.

لوحة «الأحمر والأسود»



لوحة «الأحمر والأسود»: هي لوحة الاحتفاء بالألوان، فاللونان معا لهما مرجعية مغرقة في العواطف، وفي الأدب أيضا. من لا يتذكر هنا رواية «الأحمر والأسود» للروائي الفرنسي الشهير ستاندال؟ لوحة «الأحمر والأسود» هي حياة تعاش على فضاء أزرق سماوي أو ربما أزرق بحري، فلا شيء يشكل يقين الحقيقة سوى العطش. العطش إلى الفن والجمال في كل تموجاته الزرقاء. هل مرحلة تشكيلية زرقاء متدثرة بتقنية سوريالية غير معلن عنها؟ ربما يكون الأمر كذلك وربما لا يكون. فهنا في هذه اللوحة التشكيلية تعلن الألوان عن نفسها في رقصة جنونية باذخة. ما أجمل البذخ الفني وهو يتربع على قمم القنة المتماوجة على صهيل لحصنة الدهشة. حينما نتأمل الفن، وخصوصا حين يكون هذا الفن متجليا في فضاءات اللوحات التشكيلية نشعر بأننا شعراء بالفعل، فالشاعر الراقي شارل بودلير، صديقي القديم قد كانت كتبه مرافقة لي دائما، كان متأمل فن تشكيلي بامتياز حتى لا أقول ناقدا للفن التشكيلي، وكتاباته في هذا الصدد غنية عن التعريف. لوحة «الأحمر والأسود» هنا هي لون الحب والرغبة والموت أيضا، فلا رغبة في العشق إلا وتكون ممتزجة في الاندماج في الآخر، العشق يتوهج من خلال الذوبان، والذوبان لا يتحقق إلا في العشق. لنستحضر أورفيوس الشاعر الموسيقي حين أراد بكل عنفوانه الموسيقي أن يعيد حبيبته أوريديس من هناك، من عالم الموتى فاستعصى عليه ذلك، لأنه التفت من شوقه إليها وهي تأتي وراءه، فكان أن اختفت نهائيا. هنا اللون الأحمر هو دم أورفيوسي متوهج بالمحبة، وهنا اللون الأسود هو فناء أوريديس في غياهب الظلام. أما اللون الأزرق فهو الأمل، هو الصفاء الرابط بينهما إلى الأبد رغم الفراق، رغم الغوص بعيدا في الذي يتشكل حينا ولا يتشكل حينا آخر. لوحة «الأحمر والأسود» هي لوحة تمنح المتلقي المفترض الناظر إليها بمحبة لذة الانصات إلى الماوراء، إلى هناك حيث النفس تبحث عن نفسها، وحيث الروح تحلق في سموات البهاء وفي كنه الخفاء. لوحة «الأحمر والأسود» هي امتداد روحي نحو الأعالي، هي الصعود إلى الجبل، جبل قاف، الصعود على أجنحة طيور يبلغ عددها الثلاثين طيرا ، وتحدق في المرآة كي ترى صورتها مجتمعة في صورة كبرى. لوحة «الأحمر والأسود» هي لوحة تقول البياض، وتنطق بالصمت، ذلك الصمت الجميل الذي لا يعلن عن نفسه سوى مرة في ألف عام وعام. كم هي جميلة هذه الكلمات وهي تنسل من فضاء اللوحة لتستقل بذاتها شعرا بهيا. كم هي جميلة هذه اللوحة وهي تعلن انتمائها إلى ذاتها، بعيدة كل البعد عن اليد التي قامت بتشكيلها ذات لحظة زمنية هاربة.

■ نور الدين محقق

■ أحمد القصوار

دراسات الترجمة

صدر عن دار أبو ظبي للثقافة والتراث «كلمة» كتاب ل «جيريمي مندي» تحت عنوان «مدخل الى دراسات الترجمة- نظريات وتطبيقات». وقد قام بترجمته هشام علي جواد ومراجعة عدنان خالد عبد الله.

يعد الكتاب الصادر في طبعته العربية الأولى سنة 2010 مصدرا أساسيا من مصادر المعرفة في حقل دراسات الترجمة الذي يعد فرعا بينيا واسعا «ولد من رحم الدراسات اللسانية والأدبية والثقافية والفلسفية التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين». وبعد أن تجاوز مرحلة التكوين الجنيني، نما وكبر «وبرزت ملامحه في أواخر القرن العشرين مع نشر العديد من الدراسات والبحوث القيمة التي أكدت ضرورة الإقرار بوجود هذا الفرع الجديد». ويؤكد هشام علي جواد (أستاذ الترجمة بجامعة إدنبرة البريطانية سابقا، وبجامعة قابوس العمانية حاليا) أن كتاب جيريمي مندي الصادر عن مؤسسة روتليج للنشر سنة 2001 هو كتاب «مهم كتب بأسلوب رصين وتناول الترجمة في إطارها النظري والعملي ووفق منظور تاريخي يأخذ بعين الإعتبار الأطوار التي مرت بها الترجمة على مر العصور».

هكذا، يعرض الكاتب للموضوع بتقديم نبذة تاريخية عن نشأة دراسات الترجمة، حيث يسلط الضوء على خلفية نشوء ما يعرف حتى الآن بالترجمة الحرفية، ويعود إلى إسهامات سيسيرو (في أواخر القرن الأول قبل الميلاد) والقس جيروم (أواخر القرن الرابع الميلادي) في هذا المجال، والتي «شكلت الأساس الذي قامت عليه دراسات ترجمية مهمة في وقت لاحق». ويشير الكتاب إلى المدرسة الألمانية وروادها في القرن 16، وخاصة «المترجمان مارتن لوثر وشليرماخر، كما يتطرق إلى أولى المحاولات لصياغة نظرية منهجية في الترجمة على يد درايدن ودوليه وتيتلر. ثم يعرج بنا إلى القرن العشرين ليركز على النظريات الحديثة في الترجمة وامتداداتها الفكرية والفلسفية والسياسية ودورها الكبير في تعزيز التفاعل الحضاري بين الأمم والشعوب».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعرف جيريمي مندي (الأستاذ والباحث المتخصص في مادة الترجمة في جامعة ليدز البريطانية) دراسات الترجمة بالقول إنها «ذلك الفرع الأكاديمي الحديث الذي يعنى بدراسة نظرية الترجمة وظواهرها، وهو بطبيعته التعددية اللغوية والفرعية البينية إنما يقوم على اللغات واللسانيات ودراسات التواصل والفلسفة، إضافة إلى أنماط متنوعة من الدراسات الثقافية». ذلك أن التراجم المكتوبة والمنطوقة، لعبت على مر التاريخ «دورا جوهريا في إشاعة التواصل الإنساني، ليس أقلها إتاحة المجال لانتشار نصوص مهمة لأغراض بحثية ودينية». ومع ذلك -يؤكد مندي- لم تبدأ دراسة الترجمة بوصفها موضوعا أكاديميا إلا «في النصف الثاني من القرن العشرين، وعلى وجه العموم أصبح هذا الفرع يعرف الآن في العالم الناطق باللغة الإنجليزية بدراسات الترجمة؛ وذلك بفضل الباحث الأمريكي جيمز س. هولمز المقيم في هولندا».

ولعل أبرز مشكل واجه مندي ويواجهه دارسو ومدرسو الترجمة هو تشتت الكثير من هذا الفرع الأكاديمي في «سلسلة طويلة من الكتب والمجلات». من ثمة، يرمي الكتاب إلى أن يكون «مدخلا علميا لهذا الفرع. فهو يشرع في تقديم عرض نقدي ومتوازن لعديد المقاربات المهمة والإسهامات البارزة في دراسات الترجمة وذلك في مجلد واحد بأسلوب واضح». كما جرى «تطبيق مختلف النماذج المعاصرة على نصوص توضيحية من خلال دراسات حالة قصيرة كي يتسنى للقارئ الإطلاع على كيفية تطبيقها، كما أن الغرض من الأفكار الجديدة التي تضمنتها هذه الدراسات هو تشجيع القارئ على إجراء المزيد من البحث المعمق لقضايا الترجمة ومحاولة فهمها».

ويعزو الكاتب البروز المتزايد لفرع دراسات الترجمة إلى أمرين أساسين:

1- انتشار البرامج المتخصصة في الترجمة التحريرية و الترجمة الشفوية في الدراسات الجامعية الأولية و العليا؛

2- كثرة المؤتمرات والكتب والمجلات الدورية في مجال الترجمة وفي لغات عديدة في عقد التسعينيات من القرن المنصرم (يذكر منها مجلة « ترجمان» المغربية).

هكذا، تشكل ترجمة هذا الكتاب الخاص والمتخصص (مدخل إلى دراسات الترجمة) إضافة نوعية للمكتبة العربية، ومرجعا جامعا وثريا بالمعلومات والمصادر والتوضيحات والتطبيقات التي ستفيد دراسي ومتعلمي الترجمة، بفضل رؤيته الشاملة والمتوازنة لدراسات الترجمة.

خطاب التواصل عند الجاحظ

■ د. شميعة مصطفى

مقدمة

يدرك أبو عثمان بن عمرو الجاحظ أن اللغة هي أساس التواصل والتفاهم داخل المجتمع وأنها تقوم مقاما ضرورياً للدخول في علاقات التعايش بين الأفراد بل إنها «وسيلة التفاهم والتواصل بين المرسل والمستقبل إذا تعطل التواصل وفسد التفاهم لذلك كانت اهتمامات الجاحظ باللغة لا تقل عن اهتماماته الأخرى التي تطرق إليها في مؤلفاته حتى إن الدارس يمكن أن يستخلص نظرية متكاملة في هذا المجال..»1 إذن كيف يرى صاحب البيان والتبيين الإستعمالات اللغوية من طرف المتكلم؟.

إذا كانت النظريات الألسنية الحديثة ترى أن المدلول الواحد يمكن بثه بواسطة دوال مختلفة تبعا لأهداف التواصل و الغاية منه نفعي / جمالي.. الشيء الذي يؤول إلى القول بتعدد الأشكال التعبيرية رغم وجود الصورة الذهنية الواحدة حسب تعبير دوسوسير، فإن الجاحظ ينطلق من التسليم المبدئي أن استعمال الظاهرة اللغوية يكون من مستويين اثنين: أحدهما: الإستعمال العادي المألوف والثاني الإستعمال المطبوع بسمة فنية خالصة..

وينص هذا التقابل الثنائي للغة على البعد الإجتماعي في الإستعمال الأول والبعد الفني في الإستعمال الثاني مما يستدعي وجود شروط وضوابط لتحقيق عملية التواصل في كلا الإستعمالين، وهكذا فلئن اقتصرت وظيفة الإستعمال الأول على مجرد إفهام الحاجة، أي مجرد الإبداع أو ما يمكن أن نعبر عنه بمستوى الصفر من الدلالة التمييزية – فإن المستوى الثاني يحول تعريف الظاهرة اللغوية من مجرد الإبانة على ما قد تحتوي عليه من «لكنة أو خطأ أو لحن أو إغلاق إلى مجرى البيان الفصيح مما يرتقي به إلى النصوص المتميزة عند الرواة الخلص..».2

وهكذا تتسم نظرية اللغة عند الجاحظ بالإرتباط العضوي بين المفهوم والوظيفة، وتبعا لذلك فإن اللغة لا تأخذ مظهرا واحدا ولا تكون لغاية ثابتة بقدر ما هي كيان حي يتلون بحاجيات الإستعمال الفردي له، فهناك لغة التخاطب اليومي، وهناك لغة التخاطب الفني و«...الفرق بيّن بين اللغتين في رؤية الجاحظ وإن المجال الحقيقي عنده هو الذي يتجلى في كلام العرب الفصحاء لا في كلام المولدين والبلديين»3

خطاطة التواصل الجاحظية:

إذا كان مفهوم اللغة لا ينفصل في جوانبه عن الوظيفة التواصلية /النفعية والجمالية/الامتاعية عند أبي عثمان فان تحقق هذا المفهوم لا يكون الا في وجود الأطراف والعناصر المكونة له، وهذا يعني أن الكلام» لا يكون الا في وجود مديريه، وكذلك الضوابط والأنظمة التي تحدده.....

وإذا كان جاكبسون قد حدد خطاطته التواصلية في العناصر التالية المتكلم/المخاطب من جهة. والسياق والرسالة والقناة والوضع/من جهة ثانية، فإن المتأمل في أراء الجاحظ سيلاحظ أنه ينظر الى عملية التواصل على نفس الشاكلة، لكن مع الاشارة الى أن نظرته هاته لا تخرج عن البعدين الرئيسيين اللذين يحكمان كل فعل تواصلي عنده ألا وهما: الفهم والافهام.

وكما هو معلوم فإن هذه الرؤية لا تخرج عنده عن إطار الخلفية الدينية التي تطبع مجمل تصوراته وآرائه أي: فهم الرسالة الدينية كما اقتضت حكمة الله تعالى أن تكون، وإفهامها للآخرين وإبلاغها لهم بالوسائل البشرية المقتصرة على الكلام وهكذا «...يتبلور البعدالأول في البيان والبعد الثاني في مفهوم التبيين ويصبح مدار الكلام على البيان والتبيين وعلى الفهم والتفهيم...»4

إن الفهم والتفهيم هما بمثابة «دورة التخاطب» التي تتم بين المتكلم صاحب «مهمة الإفهام» والمستمع صاحب «دور الفهم» في سياق كلامي متعارف عليه. وقد يكون المفهم متفهما قبل دخوله في عملية انجاز الإفهام وهو ما يفهم من قولة الجاحظ «ولذلك قال تبارك وتعالى «وما أرسلنا من رسول الا بلسان قومه ليبين لهم»، اذا كان الأمر كذلك كان قومه أول من يفهم عنه ثم يصيرون حجة على غيرهم...»5

فالعلاقة بين طرفي التواصل الرئيسي قائمة على مدار الإبلاغ المتواصل بدافع تبيان مراد الله تعالى من رسالته السماوية: فالمتكلم هنا يلعب دورا مزدوجا: يتمثل «الوحي» بعد إنزاله على قلبه «..نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين»6 ويقوم باستعراض المعاني التي تمثلها في نطاق ألفاظ نابعة ضرورة من السياق المتداول، لكن شريطة أن تكون عملية الإفهام بطريقة تعبيرية أكثر بيانا وفصاحة لأن اللسان عند الجاحظ كلما كان أبين كان أحمد...

وقد طرح الجاحظ بصدد ثنائية الفهم والافهام باعتبارها جوهر خطاطته التواصلية قضية الأفضلية وأحقيتها: هل للمفهم أم للمتفهم؟ وهكذا تطالعنا إحدى أبرز ملامح التفكير اللساني عنده والتي مفادها ان التواصل عملية مشتركة ينبغي أن يتحقق فيها نوع من التوازن الفكري والنفسي بين الطرفين لأن «المفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل' إلا أن المفهم أفضل من المتفهم وكذلك المعلم والمتعلم هكذا ظاهر هذه القضية وجمهور هذه الحكومة إلا في الخاص الذي لا ينكر، والقليل الذي لا يشهر...»7

يتبين أن الجاحظ يشيد خطاطته التواصلية على خلفية دينية/إفهامية، الغرض منها بيان الرسالة السماوية أي توصيل كتاب الله الى الناس توصيلا مقنعا فكان يهدف من وراء ذلك الى «ترسيخ هذا المفهوم (مفهوم التواصل) انطلاقا من الأسس الإسلامية العربية حيث إن الجاحظ– كما يظهر من خلال النصوص المتعددة لم يكن متأثرا بأرسطو كما يمكن أن يبدو من أول وهلة، وانما كان بانيا لمفهوم عربي للتواصل...»8

إنطلاقا مما سبق يمكن القول إن الجاحظ قد أدرك أن أي فعل تواصلي لابد أن يقوم على ثلاثة عناصر هي: المرسل والمرسل اليه والرسالة. وهي العناصر ذاتها التي تؤسس «المخطط القاعدي» للتواصل عند جاكبسون. فاذا كان لهذاالعالم فضل السبق في توظيف هذه العناصرللتقدم بالأبحاث الأدبية نحو تحديد أدبية الأدب، اعتمادا على خصائص الخطاب والقيمة المهيمنة فيه. فإن الجاحظ قد اعتمد هذه العناصر لبلورة مفهوم للتواصل اللغوي سواء في مظهره العادي أو الفني ولذلك فهوأول «مفكر عربي نقف في تراثه على نظرية متكاملة تقدر أن الكلام– وهو المظهر العلمي لوجود اللغة المجرد– ينجز بالضرورة في سياق خاص يجب أن تراعى فيه– بالإضافة إلى الناحية اللغوية المحضة–جملة من العوامل الأخرى كالسامع والمقام وظروف المقال وكل ما يقوم بين العناصر «غير اللغوية» من روابط....».9

ويهمنا في عجالة هنا أن نتطرق إلى عناصر هذه الخطاطة لتبيان أهمية الأطراف المكونة لها ومدى خطورتهم في دراسات الجاحظ:

1– المتكلم:

يتمتع المتكلم عند الجاحظ بوجود نمطي فهو مرسل الكلام سواء في شكله التخاطبي /العادي أو في شكله الفني /الأدبي لهذا يكون في التخاطب الأول مجبرا على احترام جملة من النواميس اللغوية ومجتنبا لمجموعة من العوائق التي قد تعلق نطقه فتحيل بينه وبين تحقيق التواصل. ولهذا نجد الجاحظ يسطر للمتكلم مجموعة من الضوابط ويحاصره بحشد من المستلزمات التي تجعل منه متكلما ناقلا للكلام كما هو......

على العكس من ذلك نجده في التخاطب الفني الأدبي يكون مطالبا بالخضوع لمجموعة من المقتضيات المقامية والجمالية أهمها: صوغ الكلام على مقتضى الحال واحترام شروط التأدية الأدبية سواء المتعلقة بالمتقبلين أو تلك النابعة من النص الأدبي نفسه. ولن يتأتى ذلك إلا إذا كان للمتكلم منزلة في العلم تسمح لقواه العقلية فضل التصرف في كل طبقاته.

وقد أولى الجاحظ النمط الثاني اهتماما خاصا انسجاما مع هدفه المتمثل في بلورة إستراتيجية بيانية يتم بموجبها تحديد شروط إنتاج الخطاب البليغ بدلا من تفسيره. ومن تم فانه «لمن المسلمات التي لم نر إلى بسط القول في شأنها أن صاحب «البيان والتبيين» الذي يعنيه الجاحظ هو الأديب البليغ والخطيب «المصقع»10

وكخلاصة لما سبق ذكره فقد رسم أبو عثمان «للمرسل»الخطة البيانية التي تلزمه بالخضوع لمجموعة من الشروط فقد «تحدث طويلا في كتبه الموسوعية عن ضرورة اكتمال آلة النطق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عند منتج الخطاب وذم العي وقدم دراسات فريدة في هذا الباب تعد إذا ما أفردت نظرية لسانية متكاملة» 11

2- السامع:

إذا كان للمرسل دور في إنتاج الخطاب التواصلي فان السامع لا يعدو أن يكون لهأيضا دور المستهلك لما يقال له. ولهذا فهو لا يتمتع بوجود نمطي نموذجي شأنه في ذلك شأن المرسل، إذ أن المرسل إليه يمكن أن يحتل كافة المواقع وينتمي إلى كل الأوساط الاجتماعية والثقافية.

ومن السمات التي تميز المستمع حسب ما ورد في «البيان والتبيين» وتجعله يتجاوب مع مضمون ما يسمعه هو قيامه بمجموعة من النشاطات التي تعكس درجات تأثره بذلك فهو»... غالبا ما يعبر بردود فعل حسية لا تخرج عن إرادة التعجب ولا يتعداها إلا تعبيرات جسدية تعبر عن انفعالات داخلية‘ وذلك كالإيماء البكاء والضرب بالأرجل والتصفيق والمكافأة والهزة والطربة والإطراب...»12

وعلاوة على هذه الردود «الحركات الجسمية» هناك بعض المتطلبات التي يقرها أبو عثمان والتي تساعد الظاهرة اللغوية على تأدية مهمتها والوصول إلى غايتها «الإفهام»

أولها: ما سماه «بنشاط السامعين» أي الاستعداد الذي يمكن للسامع أن يبديه لتقبل أية رسالة مهما كان نوعها/رسالة عادية/أدبية. ولهذا فهو يولي الرابط النفسي الذي يفترض في أي خطاب تواصلي أهمية بالغة شأنه في ذلك شأن جاكوبسون ورواد الألسنة الحديثة اللذين أكدوا على هذا الجانب....

إن «نشاط السامع» إذن خصلة تكمل خطاطة التواصل، ولو بشكل ضمني، إذ تسمح للمتلقي أن يوجد في هيأة جسدية وعقلية تؤهله لتمثل ما يقال له... لهذا «من لم يحسن أن يسكت لم يسحن أن يستمع ومن لم يحسن الاستماع لم يحسن القول»13

وبصفة عامة فعلى الرغم من ضآلة ما خصصه أبو عثمان في مؤلفاته للحديث عن المستمع، استجابة للدور الذي حصره فيه «حسن الاستماع والاستجابة للقصد» فإن طبيعة الاستراتيجية التي بناها في نظريته التواصلية وتماشيا مع الخلفية الدينية البيانية التي تحكم فكره، فقد وجد نفسه مضطرا لوضع المستمع موضع الاعتبار فلما»... كان الجاحظ رجل بيان بهذا المعنى الذي يتجه فيه الاهتمام إلى السامع (والقارئ) فقد سلك بيداغوجية بيانية في مؤلفاته وبكيفية خاصة في كتابيه الرئيسيين: الحيوان‘ والبيان والتبيين» بيداغوجية تضع السامع وأحواله النفسية موضع الاعتبار الكامل‘ ولذلك نجده يلجأ في كتابه إلى التنويع والاستطراد قصد الترويح على السامع...»14

وكأننا – بأبي عثمان وقد استشعر ما للمستمع من دور في اكتمال الخطاطة التواصلية ،لذلك وجدناه يقر بتوازن الأدوار بين طرفي الخطاب فيعلن أن «المفهم لك والمفهم عنك شريكان في الفضل...» فالتشارك يعني أن الخطاطة لا تكتمل ولا تقوم إلا عند حضور طرفي الكلام..

ومما يؤكد أهمية المستمع لدى أبي عثمان أن حديثه عن إنتاج شروط الخطاب البين لا تهم المتكلم وحده بل تهم أيضا المستمع... وهكذا فإذا كان البيان اللغوي يحتاج من المرسل أن يلم بمجموعة من القوانين وأن يمتلك الآليات الضرورية لإنتاجه، من قدرة على تمييز وسياسة وترتيب ورياضة فان هذه العناصر والأدوات هي أساسا من أجل المستمع لأنه يقول» وإن ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب وتثنى به الأعناق..». يقول: الدكتور: محمد المبارك معلقا على هذه القولة: «يثير قول الجاحظ هذا كثيرا من المسائل الأساسية لاسيما ذكره لما يحتاج إليه البيان من تمييز وسياسة وترتيب ورياضة ،وهذه العوامل الأربعة لا تخص منتج الخطاب وحده بل تعني المتلقي أيضا والجاحظ يأخذهما بعناية واحدة لأن الحديث عن شروط الإنتاج لا معنى له إن لم يشمل المتلقي...»15

إذن فلا حديث عن التواصل أيا كان نوعه وأغراضه، في غياب المرسل إليه. فإذا كان الخطاب الشفوي يهدف إلى تحقيق التفاهم والإنسجام بين المرسل والسامع فإن مدار التواصل في الخطاب الشعري هو إمتاعه ودمجه في البنية الجمالية للنص في حين أنه في الخطاب الاقناعي/ الخطابة يهدف إلى التأثير عليه...

3- الرسالة:

أشرنا من قبل أن التواصل اللغوي في بعديه التداولي/ العادي أو الأدبي الفني لا يكون إلا بوجود رسالة لغوية مشتركة بين المرسل والمرسل إليه.

فاللغة المنطوقة أو المكتوبة هي بمثابة قاسم مشترك بين كافة الأفراد لأنها توجد دائما قبل وجودهم و تستمر حتى بعده...وقد أبان الجاحظ من خلال «البيان والتبيين» عن وعي لغوي عميق جعله يدرك طبيعة الألفاظ والكلمات وتحولاتهما وكذلك الجوانب التي يمكن أن تؤثر فيهما سواء كانت من جهة الواقع الاجتماعي أو من جهة المتكلمين العاديين أو الأدباء...

وقد تفطن كغيره من علماء اللغة إلى خضوع الألفاظ إلى تغييرات الواقع والحياة، وأدرك «..بسعة علمه وصدق حسه أن الألفاظ تنتقل من معنى إلى آخر‘ وأن المعاني الجديدة تغير كثيرا من دلالة الألفاظ التي تنتقل من معنى إلى آخر بحسب السياق والظروف الجديدة‘ وهذه نظرة عميقة في فهم اللغة‘ وما يطرأ عليها من تحول يقتضيه تطور الحياة...»16

ولم تقتصر نظرة الجاحظ هاته على فهم اللغة في علاقتها بالواقع بل شملت أيضا وعيا بالطرائق التعبيرية المستخدمة سواء في الخطاب الشفوي المنطوق أوالخطاب المكتوب، وهذا جانب من الجوانب التي حظيت باهتمام النظريات اللغوية الحديثة عندما اهتدت إلى الفرق بين الخطابين انطلاقا من جهود نظرية مضنية أدت بها إلى القول بوجود «انزياح» داخل اللغة من المستوى الأول العادي إلى مستواها الأدبي الجمالي....

ولن نذهب بعيدا في حديثنا عن الفروق الموجودة بين اللغة العادية واللغة الأدبية‘ لأن هذا ليس من صلب مقالنا هذا، لكننا نؤكد مع أحد الكتاب المعاصرين أن «الطرائق والاستراتيجيات التي تستخدم في الخطاب الشفوي المنطوق تختلف اختلافا كليا عن تلك التي تستخدم في الخطاب المكتوب وهذا يعود إلى اختلاف في بنية كل من الخطابين: فالخطاب الأدبي المكتوب هو خطاب مخطط له ومعد، وبالتالي فهو عفوي ساخن...»17

فما هي أبرز خصائص الرسالة الشفوية؟

4- الرسالة الشفوية وسلطة الواقع:

يؤمن الجاحظ إيمانا مطلقا بفاعلية الواقع وقوة تأثيره على اللسان أثناء التواصل، لهذا فهو يرى أن اللغة الشفوية تكون أكثر عفوية و«سخونة» – بتعبير النص السابق– عندما تخضع للأحداث الطارئة والمستجدات التي تقع أثناء التواصل.

لهذا فالتخاطب المباشر هو أكثر حيوية من غيره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقد يجد المتكلم نفسه مضطرا لتجاوز القواعد النحوية التي يخضع لها التعبير الفصيح استجابة لانفعال داخلي أو مفاجأة طارئة ولا أدل على ذلك القصة التي رواها في كتابه « الحيوان» عن أستاذه النظام الذي تصدى له كلب وألح عليه فكان آخر كلامه أن قال: «إن كنت سبع فاذهب مع السباع و عليك بالبراري والغياض»18

فمما لا شك فيه إن كلمة «سبع» هي على الوجه الذي تكلم به النظام دون مراعاة منه الجانب الإعرابي «سبع» هي أكثر ترجمة لحال الانفعال الذي كان عليه. كما أن هذا التعبير لا يمكن أن يعكس من جانب آخر إلا الحالة التي وصلت إليها اللغة العامية في عصر الجاحظ والمستوى الذي آلت إليه هذه القصة دلالة قاطعة «على أن لغة العوام قد بلغت في عصر الجاحظ من التطور والنضج والقدرة على التعبير ما أكسبها خصوصية تختلف عن خصوصية اللغة الفصحى وعلى ذلك فما كان يمكن أن تقوم الفصحى بوظيفة العامية...» 19

ونفهم من تعليق أبي عثمان على هذه القصة أن الرجل يدرك إدراكا تاما خبايا الكلمة وأسرارها وقدرتها على التعبير عن الموقف المناسب باللفظ المناسب، حيث تصبح العودة إلى اللحن في بعض المواقف بمثابة عودة إلى طبيعة اللغة، أي الصورة الطبيعية التي ألف الناس التكلم بها.

ولا يكتفي صاحب «البيان والتبيين» بإبراز خصوصيات الرسالة الشفوية وحيويتها في علاقتها بالواقع بل أيضا إلى تأثرها بالمحيط المهني للمتكلم.. إذ يشير في كتابه المذكور إلى واقعة أخرى كالتالي: أردت الصعود مرة في بعض القناطر وشيخ ملاح جالس' وكان يوم مطر وزلق' فزلق حماري فكاد يلقيني لجنبي' لكنه تماسك فأقعى على عجزه' فقال الشيخ الملاح: لا اله إلا الله ما أحسن ما جلس على كوثله»20

فالجاحظ بإيراده هذا المثال يبين لنا من خلاله عن تلازم المحيط اللغوي والمحيط المهني داخل كل تأدية كلامية / شفوية.

يقول د. محمد الصغير بناني معلقا على هذه القصة إنها «تعبر بوضوح عن تجربته الحقيقية للواقع اللغوي. ويبين (النموذج) إن ما أتى به هذا العبقري ليس فقط ما رواه عن الأصمعي وأبي عبيدة أو ما قرأه في الكتب اليونانية المترجمة وانما هو أيضا ثمرة قريحة فذة وفكر علمي..21

وكخلاصة لما سبق ذكره يمكن القول بأن الرسالة في التواصل الشفوي تقوم على التلقائية والجاهزة في بناء محتواها الفكري والدلالي، ولهذا فالتواصل قائم على مقصدية الإبانة عن الحاجة، وبذلك فهي تتداول باعتبارها تحمل معاني الكلام وتتضمن المقصود منه في السياق الاجتماعي والثقافي الذي توجد عليه، ووفق أشكال ونمط القول التواصلي السائد، وبذلك فان فعاليتها رهينة بانسجام طرفي التواصل»الباث والمتقبل» لأن الرسالة العادية«... تتميز بتفاعل لا يهدف إلى أكثر من أن يحول دون عدم الإخبار إلى إخبار تام تتجانس عن طريقه الصور الإدراكية لدى الباث بالصور الإدراكية لدى المتلقي وذلك ضمن سياق واقعي و فعلية تتمحي الرسالة بمجرد غيابه...»22

إن الجاحظ يقر بفاعلية الرسالة الشفوية/العادية داخل سياقها الاجتماعي والثقافي وهو بذلك يدرك أن فصاحتها مستمدة من خصوصية الواقع التي تعبر عنه و كذلك من صحة نطق المتكلم، وليس من طبيعتها الذاتية أو التركيبية' فقد رأينا سابقا أن عفوية التعبير وسخونتة تلبس الكلام جاذبيته وفاعليته، كما أن شروط التأدية السليمة عند المتكلم رهينة بسلامة وصحة جهازه النطقي وعليه فإن مفهوم فصاحة الكلام «تتسحب على المتكلم وليس على الرسالة اللغوية ذلك أن ما يميز المتكلم هنا ما هو قدرته على الإفصاح عن جاذبيته بأي لغة بشرية. فصفة الفصاحة إذا ما اقترنت بالكلام المتداول تبقى صفة نسبية وخاصة إذ المعول عليه هو قدرة المتكلم على التواصل...» 23

هكذا نلخص إلى إن الجاحظ قد انتبه إلى الفعل اللغوي التداولي الشفوي مهما كان الحيز الذي يقال فيه و«..وبقطع النظر عم مقاصد منجزه وغاياته' يقوم على ثلاث عناصر رئيسية تمثل الحد الأدنى للبيان اللغوي وهي المتكلم، السامع والكلام» ولئن لم نقف في مؤلفاته على صياغة نظرية مباشرة لهذا الاعتبار كما هو الشأن عند اريسطو مثلا. فان كل تحليلاته اللغوية ومقاييسه البلاغية ترتكز على ما بين العناصر من تلاحم وتفاعل»24

لكن مع ذلك نتساءل: ألم يتفطن أبو عثمان إلى العناصر الأخرى التي تكون فعل التواصل كما رأيناها ضمن خطاطة جاكوبسون؟. بعبارة أخرى هل تحدث الجاحظ عن السنة المستعملة و القناة المختارة من طرف المتحاورين؟.

إن خطاطة التواصل كما رأيناها عند الجاحظ من خلال «البيان والتبيين» تقف كثيرا على هذا المحور التواصلي الثلاثي: متكلم/مستمع/كلام، لكن مع ذلك يمكن القول إن تصريف الكلام في وجهه التداولي/العادي ولا سيما لتحقيق وظيفة الفهم والإفهام كما أثبتها الجاحظ «تقتضي من المتكلم والسامع الانتماء إلى سنة لغوية واحدة «code»

وهو بذلك يضيف من وجهة علمية تطبيقية عنصرا رابعا لا يقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى في:

«هذا دليل انه مدرك تمام الإدراك لسر فهم التفاهم بين المتخاطبين من انتمائهما إلى سنة لغوية مشتركة يتم بموجبها التكامل بين عمليتي «تركيب الرموز» من المتكلم «وتحليلها» من طرف السامع...»25

ويتجلى هذا العنصر التكميلي الجديد في مجموعة من النصوص المبثوثة هنا وهناك أي في مجموع كتبه ورسائله والتي تعكس مجتمعة وعي الجاحظ بهذه القضية وعيا علميا موضوعيا يتجلى بوجه خاص في حديثه عن اللغات الأجنبية من زاوية تواصلية محضة. فهو يؤول مفهوم «الطمطمة» تأويلا موضوعيا/علميا حيث يرده إلى عدم التفاهم بين المتخاطبين لعدم اشتراكهم في السنة اللغوية المفترضة بين الطرفين يقول: «وأنت إن سميت كلامهم رطانة وطمطمة فانك لا تمتنع من أن تزعم أن ذلك كلامهم ومنطقهم، وعامة الأمم لا يفهمون كلامك ومنطقك فجائز لهم أن يخرجوا كلامك من البيان والمنطق»26.

كما تحدث أيضا عن القناة وحددها في المشافهة وجعلها مكونا من مكونات التواصل.

وهكذا يتبين لنا أن المخطط التواصلي الجاحظي يقوم على مجمل العناصر التي أشرنا إليها سابقا والتي تؤكد كلها جهوده العلمية لبناء مفهوم عربي/إسلامي للتواصل شامل لكل المعطيات السياقية والذاتية للكلام..

هوامش.

1/ الرؤية الشعرية عند الجاحظ. د عبد الرحيم الرحموني ص/63

2/ المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين:عبد السلام المسدي، مجلة الأقلام عدد 11 1980، ص228/229

3/ الرؤية الشعرية عند الجاحظ. د عبد الرحيم الرحموني ص 76

4/ النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب/ محمد الصغير بناني ص 70/71 دارالحداثة بيروت ط 1986،1

5/ البيان والتبيين: الجاحظ تحقيق محمد عبد السلام هارون دار الفكر بيروت ط 4

6/ سورة الشعراء: الاية :194

7/ البيان والتبيين ج1 ص11/12

8/ الرؤية الشعرية عند الجاحظ ص82/83

9/ التفكير البلاغي عند العرب / حتى القرن السادس الهجري ص185 /د، حمادي صمود منشورات كلية الأدب، منوبة ط2، 1994

10/نفسه

11/استقبال النص عند العرب: د محمد المبارك، ص155 المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1 99

12/ من قضايا التلقي والتأويل في النقد الشعري القديم، إسماعيل بحري م جذور التراث ع 1 2002

13/ البيان والتبيين ج1/ص114

14/ نقد العقل العربي/تكوين العقل العربي /د محمد عابد الجابري ص20 المركز الثقافي العربي ط1 1986

15/ استقبال النص عند العرب ص155

16/ البلاغة عند الجاحظ /د أحمد المطلوب ص48 دار الحرية للطباعة بغداد ط1 / 1983

17/ الإتجاهات اللسانية المعاصرة د مازن الوعر، م عالم الفكر

18/ الحيوان / الجاحظ تحقيق محمد عبد السلام هارون المجمع العلمي العربي الإسلامي بيروت ط1969/3

19/ حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجدوب / دار العربية للكتاب طرابلس ط 1/1982

20/ البيان والتبيين ج2/ص176

21/ النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب/ محمد الصغير بناني ص165

22/ القراءة التفاعلية/د إدريس بلمليح ، ص 53 دار توبقال للنشر الدار البيضاء ط1/

23/ التفكير البلاغي عند العرب /د، حمادي صمود ص165

24/ نفسه

25/ نفسه

26/ الحيوان /ج/7 ص57.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالة

■ د.عبد الرحمان مزيان*

المدارس الأسلوبية

بعد هذا الكم الهائل من الدراسات والتنظيرات في مجال الأسلوب والأسلوبية على حد سواء. ظهرت مجموعة من المدارس الأسلوبية. كل واحدة منها تأسست وفق مجموعة من المبادئ التي جعلتها تتميز عن باقي المدارس الأخرى. وقد كانت هذه المبادئ متمثلة في الطبيعة اللغوية، وفكر روادها وانتمائها الأدبي. وقد برزت من بين العديد منها ثلاث مدارس أسلوبية هي.

المدرسة الألمانية:

تعتبر هذه المدرسة الأسلوبية من أهم المدارس الأوروبية المعاصرة. لقد شكلها ثلاثة أقطاب هم: جراوبر Grober وتلمذيه فوسلر Vossler وكورتيوس Curtius ومن مميزات هذه المدرسة الأسلوبية هي أنها تركز على اللسانيات النفسية. ومن هذا المنطلق أسست «الأسلوبية المقارنة الخارجية» وهكذا أصبحت هذه المدرسة بمثابة أساس أو مرجع، سوف تنبني عليه أسلوبية ليو سبيتزر Leo Spitzer. وهذا ما سنراه لاحقا. ونشير أيضا إلى أن التنظير والدراسة بدأت مبكرة مع هذه المدرسة وذلك بداية من سنة 1888 ونعرض فيما يلي لأهم ما كتب في هذا المجال: «إن عالم الأسلوب الذي يهتم بالتلفظ يجهد للعودة إلى الوقائع السببية، تقريبا إعادة تكوين الخطاب في صورة الخطيب بذاته، في حين عالم الأسلوب الذي يختار تفضيل الملفوظ فهو يعتبر الخطاب كصناعة، وهو خارج عن كل حكم أخلاقي، بحيث تدرس فيه التقنية»1. لكن هذا لا يمنع أن يتطرق أحد علماء الأسلوب إلى ما هو خارج الحدود التي رسمها لأسلوبيته، بحيث يمكن للمهتم بالتلفظ أن يعود بين الفينة والأخرى إلى الأسباب التي أدت بالمتلفظ ليقول هذا الخطاب أو ذاك كما يمكنه أن يرجع إلى العوامل النفسية والطبيعة اللغوية التي أنتج بها خطابه والشيء نفسه بالنسبة إلى الذي يهتم بالملفوظ.

كارل فوسلر Karl Vossler:

في بداياته اعتمد كارل فوسلر على علمي النفس والجمال. مطبقا بذلك مبادئ جراوبر التي تتبنى على «الخاصيات التركيبية لكاتب ما تكشف مرة عن موقف منطقي وأخرى عن موقف عاطفي ويتعلق الأمر هنا بالأساس النفسي للجمل والكلمات»2. فالموقف المنطقي يقصد به هنا ما هو خارج عن نفسية الكاتب أي تلك العلاقات التي يقيمها الكاتب بين الكلمات خلال التركيب اللغوي لنص. أما الموقف النفسي هو كل ما يشير إلى نفسية الكاتب من خلال المواقف والتعابير والمسكوت عنه داخل النص. والذي يكشف عن طريق التحليل الأسلوبي أي دراسة الأسلوب. لكن فوسلر لم يتوقف عند هذا الحد بل تقدم في أبحاثه الأسلوبية متأثرا بأعمال كروس Croce حيث اعتمد على علم الجمال ليصل إلى البنيات النفسية داخل النص. ولم يتوقف عند هذا الحد بل واصل تقدمه بتبنيه لفرضيات هومبولدت Humboldt الذي كان يعتبر الأسلوبية هي دراسة اللغة كإبداع، في حين أن اللسانيات تهتم بتطور اللغة. وما يجب التأكيد عليه عند كارل فوسلر هو كتاباته التي كانت تعكس التوجه الأسلوبي الذي تأسست عليه المدرسة الألمانية. ولهذا نعرض لأهم ما ورد في أبحاثه اللسانية: لقد اعتبر كتابه الصادر سنة 1913 اللغة والثقافة الفرنسيتين. تحولا كبيرا في تاريخ الفكر اللساني لأنه جاء جامعا لثلاثة تيارات تعتبر ضد تاريخانية وهي:

-1 الجغرافية اللسانية لجيليرون، ذات إحياء قريب من اللسانيات الفرنسية.

-2 اللسانيات المثالية، ذات أصل ألماني.

-3 اللسانيات الوظيفية والبنيوية لتروبتسكوي (مدرسة براغ)، يلمسليف (مدرسة كوبنهاكن) والأمريكيين.

إلاّ أن كارل فوسلر قد أضاف أشياء جديدة إلى الأسلوبية عامة والأسلوبية الألمانية خاصة تتمثل في أربع خاصيات أساسية هي:

-1 لقد ساهم في كسر الحواجز بين تحليل الوقائع اللسانية وبين تحليل الوقائع الأدبية وأيضا كسر الحواجز الفاصلة بين النقد الفلسفي، النقد الأدبي والنقد الفني. وبهذا كل ما كان منفصلا أصبح متصلا بل متداخلا. فاللغة أضحت موضوعا للتعبير الفني أما اللسانيات وعلم الجمال انصهر الواحد منهما في الآخر، أما تاريخ اللغة فتحول إلى ملتقى لتاريخ الفنون.

-2 لقد أقام جسرا بين اللسانيات والعلوم الأخرى: بما أن اللسانيات نظرية تاريخية بامتياز فهي تنحو لتصير جزء من تاريخ الحضارات.

-3 حاول أن يحقق الوحدة الأساسية لعلم اللغة. لأن العقل في علم اللغة محدد وموحد. ذلك أن الظواهر المتنوعة يمكن أن تفسر بكسر الحدود المرسومة تقليديا بين فروع اللسانيات: الصوتيات، الصرف والتركيب المعجم والأسلوبية.

-4 يسمع العقل المتعدد الحضور بالبحث في الظواهر اللسانية. وهكذا يمكن أن نستبدل التحليل التجريبي لنحويين الجدد بقوانين الحتمية النفسية. وبهذا سيكون دور اللسانيات المثالية هو التفسير السببي للتغيرات. وجعل اللسانيات علم قوانين حقيقية أي علما بالمعنى الحقيقي للكلمة3.

لقد استطاع كارل فوسلر أن يؤسس أسلوبية متميزة. بحيث قام بإحصاء لسلسلة من الخاصيات الأدبية التي تمثل الموقف الجديد للفرد؛ وهذا ما يسميه «الذهنية الجديدة» فهذا الموقف يعتبر متسامحا ونقديا مقارنة مع دوغمائية العشرين.

إرنست روبير كورتيوس Ernst Robert Curtius

لقد كانت اهتمامات كورتيوس مختلفة تماما عن اهتمامات فوسلر. ذلك أنه كان يريد تأسيس أسلوبية تنبني على النقطة المركزية للقصد الفني. فهو يزاوج بين التحاليل الأسلوبية لجراوبر والنقد الأدبي. وهذا المنطلق يعتبر بحق بداية اضمحلال البلاغة التقليدية وانطلاق الدراسات الأدبية. ولتحليل نص ما تحليلا أسلوبيا يقترح كورتيوس استخراج مجموعة من العناصر من النص والتي تكون بمثابة المكون الأساسي للنص والتي تصف ما يشكل لعالم الأسلوب ما يسميه: «القوى المركزية الداخلية» أو «الطبقات النفسية». إن كورتيوس من خلال تحليله الأسلوبي يبحث عن التمفصل المركزي للنص ومحوره فهما بالنسبة إليه فكرته الشمولية. وهكذا يصل في نهاية مشروعه الأسلوبي إلى أن الفن رؤية للعالم مبطنة بشكل ما. وبهذا تكون مقاربته الأسلوبية مثالية.

ليو سبيتزر Leo Spitzer:

لقد مر ليوسبيتزر في مسيرته العلمية بثلاث مراحل أساسية انعكست إيجابيا على أسلوبيته. فقد كان في المرحلة الأولى فيلولوجي أما في الثانية فقد كان مفتونا بالتحليل النفسي، أما المرحلة الأخيرة الأصل الروحي أو جوهر الأثر عبر استخراج للتفاصيل اللسانية الممزة. ولهذا نجده يتوسط كل من شارل بالي وماروزو. فأسلوبيته لها منحى نحويا فهي تتضمن الخاصيتين اللتان تساهمان كل حسب طريقتها في بناء الأسلوبية كنظرية. فالأولى مثالية أما الثانية فهي في إرادة إقامة جسر بين الأدب واللسانيات. فالأسس المثالية ليو سبيتزر قد ورثها من سابقه فوسلر وريث همبولدت الذي يعتبر أن تاريخ اللغة وتاريخ الذهنيات مرتبطان وأن ذهنية الكاتب تعكس ذهنية أمته. فسبيتزر خلال تحليله الأسلوبي يبحث النفسية الجماعية لشعب وتفسير بعض السمات النموذجية للغته وتحليل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصدف بين تطور الأحداث والأفكار والتطور اللساني وبالخصوص الصوتي والصرفي. إنه يحلل علم الخصوصيات لشعب ما وذلك في نظام تعبيره وهذا ما يسميه شارل بالي: «الأسلوبية الخارجية». وهكذا يكون الفرق بين سبيتزر وفوسلر هو أن الأول يهتم بتفاصيل التعبير في حين يهتم الثاني بالاصطلاح التعبيري الجمعي حيث يبحث عن الذهنية الأسلوب نافيا كل فردانية. يقول في هذا الصدد: «إن أحسن وثيقة لروح أمة هو أدبها؛ في حين أن هذا الأخير ليس شيئا آخر سوى لغتها كما هي مكتوبة من قبل متكلميها المفضلين. هلا يمكننا استخلاص روح هذه الأمة من أهم آثارها الأدبية؟»4 وهو بهذا يبتعد كل البعد عما هو فردي ويلح بالتالي على ما هو جمعي. لأن الكاتب بحسبه هو المعبر عن ضمير جمعي. فالمؤرخ ليس في حاجة إلى مسائلة أفراد المجتمع أو الأمة فردا فردا ليصل إلى طبيعة الحوادث والظواهر الاجتماعية، بل عليه أن يتوجه إلى كتابها هم من يعبر عن روح الشعب أو الأمة. ويؤكد هذا الطرح جون سترابونسكي بقوله: «في عقل سبيتزر يجب على كل أسلوبية نفسية أن تتوسع إلى أسلوبية اجتماعية»5 بالتأكيد ان كل ما هو اجتماعي أوسع وأرحب مما هو نفسي لأن الأول جماعي والثاني فردي، وعبر الأول نصل إلى الثاني من خلال التحليل الأسلوبي لأثر كاتب أمة ما.

مدرسة جونيف الأسلوبية:

شارل بالي CHARLES BALLY:

يعتبر شارل بالي من أهم رواد مدرسة جونيف الأسلوبية. وهي عكس المدرسة الألمانية ذلك أن هذه الأخيرة داخلية أما مدرسة جونيف فتعرف أسلوبيتها بأنها داخلية. وأول تعريف ينطلق منه شارل بالي للأسلوبية هو أنه يعتبرها: «الأسلوبية ليست لا «فن الكتابة» ولا «دراسة الخصائص الجمالية للأساليب الأدبية». فهي تشمل المجال اللغة كله وكل الظواهر اللسانية، من الأصوات إلى التأليفات التركيبية الأكثر تعقيدا، ويمكنها أن تكشف عن الخاصيات الأساسية للغة المدروسة»6. من خلال هذا التعريف نجد بالي يؤكد على ارتباط الأسلوبية باللغة. كما أن أحد أهداف الأسلوبية عنده بالإضافة إلى دراسة الأسلوب هو الكشف والإبانة عن مميزات اللغة من خلال دراسة تراكيب بنياتها اللسانية. وبناء عليه يمكن أن نحدد إطار أسلوبية بالي في مشروعين أساسيين هما: التركيب العاطفي والأسلوبية التعبيرية، ثم التعبير الأدبي واللغة العفوية:

1- لتركيب العاطفي والأسلوبية التعبيرية:

في هذا المشروع يواجه الأسلوبي تمفصلات الجملة المنطقية وهذا يقود إلى تحليلها مع عناصر الخاصيات العاطفية. وهكذا بالقدر الذي يكون فيه التعبير عاطفيا بالقدر الذي ينحو فيه إلى الشكل التركيبي أو إلى الشكل المفكك. أما مهمة التركيب العاطفي فتكمن في البحث عما هي النماذج التعبيرية في مرحلة ما التي تصلح لجعل حركات الفكر والعاطفة للذوات المتكلمة، ولدراسة الوقائع الناتجة تلقائيا عن الذوات التي تدركها باستعماله لهذه النماذج. فالأسلوبية التعبيرية تدرس الأساليب والعلامات التي من خلالها تنتج اللغة العاطفة. وهي بهذا أسلوبية داخلية ما دامت تتعلق بتثبيت العلاقات التي تقام بين الكلام والفكر عند الذات المتكلمة أو المستمعة.

2- التعبير الأدبي واللغة العفوية:

هنا تدرك الأسلوبية كقربى لغوية مع الدراسات الأدبية. وفي هذا الإطار يمكن الحديث عن نوعين من اللغة هما:

أ- اللغة الأدبية: تغير اللغة الأدبية لاستعمالها المواضيع التي تجدها في لغة الجميع، لتستعملها لغاياتها الجمالية والفردية.

ب- اللغة العفوية: يتميز هذا النوع من اللغة عند بالي بأنه عاطفي واجتماعي. وما يقصده بالي بالجانب العاطفي في اللغة هو التجلي الطبيعي والعفوي للأشكال الموضوعية لفكرنا.

ويؤكد بالي أنه من أجل بلوغ إطار الأسلوب فإن الطريقة الوحيدة التي على عالم الأسلوب أن ينتهجها هي الذهاب إلى ما وراء هذه اللغة الثانية للكشف عن أصول الأسلوب وإظهار أن الحوافز التي تفَعِّلُهُ توجد متخفية في الأشكال العادية جدا للغة. على اعتبار أن اللغة كما يقول رومان ياكبسون: «اللغة شأنها شأن أي نظام اجتماعي نموذجي آخر يميل لصياغة توازنه الدينامي، تتكشف ظاهريا عن خصائصها التنظيمية والتوجيهية الذاتية. وهذه القوانين الضمنية التي تبني جسد الكليات الفونولوجية والقواعدية، وتؤسس طوبولوجيا اللغات إنما هي قوانين مطمورة إلى حد بعيد، في المنطق الداخلي للبنى اللسانية، وليس من الضروري أنها تفترض سلفا «تعليمات وراثية» خاصة»7. فإلى جانب هذه القوانين المطمورة داخل في البنى اللسانية فإن الذوات المتكلمة تزيد من طمر الدلالات عن طريق البنى التركيبية من خلال الكتابة أو النطق اللغوي.

ومن مهام الأسلوبي أيضا ملاحظة ما هو موجود في الأسلوب أي الطرق المستعملة عمدا من قبل الكاتب. لكن بالي بالرغم من هذا فإنه يظهر حذرا من اللغة المكتوبة، ذلك أنها في نظره لا تسمح باكتشاف الخاصيات الحقيقية للغة حية. فهو: «يقارن اللغة المنطوقة بالأعشاب الحية التي استعملها جيسيو لتجديد علم النبات مكان النباتات الجافة التي بنى عليها ليني تصنيفه»8. إن هذا الموقف لا يعني تناقضا في رأي بالي، لكنه يحدو في هذا الصدد حذو العالم اللساني فرديناند دي سوسير حين يقارن بين اللغة والكلام، على اعتبار أن الكلام لا يحيل على التغييرات التي تحملها الذوات للغة، لكنها تحيل على العمل الخالص والبسيط للغة. ومن هذه البساطة والصفاء يمكن حسب بالي أن نصل إلى اللغة العفوية التي تحيل على الجانب الطبيعي للذات المتكلمة مثلما هو الشأن بالنسبة إلى اللغة الأدبية حين يقوم المحلل الأسلوبي بسبر أغوارها بحثا عن عناصر الخاصيات العاطفية للذات المتكلمة أو الكاتبة.

إن المهمة الأساسية لعالم الأسلوب ليست العمل على تكوين المادي والفردي لكل الظواهر اللسانية. بل تكمن في تحديد الوقائع التعبيرية مثل تكرار بعض الكلمات، المقارنة والنعوت والاستعارات والتشبيهات...الخ. وبهذا تكون أسلوبية بالي منصبة على البنيات التركيبية الداخلية للنص.

المدرسة الفرنسية للأسلوبية:

يعتبر كل من جول ماروزو ومارسيل كروسو رائدا هذه المدرسة. وهي متأخرة بالمقارنة مع مدرسة جونيف أو المدرسة الألمانية. وهي أسلوبية أدبية بامتياز، ارتكزت في العديد من مظاهرها على نظريات شارل بالي، لكنها مع ذلك حققت استقلاليتها. فهي ترتكز على:

1- وجهة نظر جمالية.

2- تضع في عين الاعتبار الذات المتكلمة.

3- تعتمد على المقاربة النفسية المؤسسة على دراسة أثر المعنى.

جول ماروزو:

أما عالم الأسلوبية الفرنسية المعاصر، قبل تطرقه لتحديد الأسلوبية هو يقترح الانطلاق من المتن الذي تستند عليه هذه الأخيرة. بحيث يطرح السؤال التقليدي التالي: ما هو الأسلوب؟

لهذا السؤال أجوبة ممكنة نلخصها:

الجواب الأول:

المظهر الجمالي للتعبير. «الأسلوب هو طريقة العمل، أما على المستوى اللغوي الذي هو موضع خلاف، إنه وسيلة تعبير الفكر عن طريق الكلمات والأبنية»9. لكنه يعتبر هذا التعريف أوليا، بل شاسع وفضفاض، ولهذا بحسبه يجب التقدم أكثر في التعريف لحصر المفهوم. ولأجل ذلك يضيف قائلا بأن: «الأسلوب هو المظهر الجمالي للتعبير الأدبي»10. إذن يحصر تعريف الأسلوب في شيئين أساسيين هما: المظهر الجمالي والتعبير الأدبي. ومن هنا يمكن القول بأن الجمال المنشود في الأسلوب يكون في وعن طريق اللغة. أي أن الأسلوب هو ابتكار كاتب ما في لحظة ما. ورغم أن هذا التعريف محصور نوعا ما في اللغة فإن زي ماندو لا يكتفي به ويتقدم مرة أخرى في التعريف لأجل الحصر أكثر، بحيث يضيف الجواب الثاني ويعتبر الأسلوب، هو اختيار وسائل التعبير. يضيف: «فوق ذلك، يجب أن تتوجه دراسة الأسلوب نحو نشر الوسائل التعبيرية المستعملة من قبل الكاتب» أو المتكلم «للتعبير عن مقاصده الخاصة والاستيعاب الشامل لما يريد أن يعبر عنه المشفر بواسطة اللغة. هذا ما يقودنا نحو سلسلة تعريفات لسؤال الأسلوب:

- الأسلوب، هو النظام والحركة اللذان نضعهما في تعبير الأفكار؛
- الأسلوب، هو الشكل المتكلم أو المكتوب الذي يكسو الفكر؛
- الأسلوب، هو أيضا، نسق تعبير عمل كاتب وحقبة ما (دمصو ألونصو Damaso Alonso)
- الأسلوب، هو صياغة الملفوظات للغايات الأدبية»11.

من خلال هذا التعريف الثاني، نلاحظ بأن الأسلوب لم يعد مرتبطا بالمظهر الجمالي والتعبير الأدبي بل، أيضا هناك ارتباط كبير بين هذين المظهرين والفكر، فهو لم يجرد اللغة من علاقتها مع فكر الكاتب. بل أكد على هذه العلاقة رغم الجدل الكبير الذي دار حولها، لكنه يتدارك الأمر بحيث يؤكد مرة أخرى على اللغة الأدبية حين يقول بأن الأسلوب هو صياغة الملفوظات من أجل الغايات الأدبية، وذلك حتى لا ينزلق التعريف ويخرج على ميادين أخرى غير أدبية وما أكثرها. وللتأكيد على هذا الجانب اللغوي والأدبي للأسلوب يصل أخيرا على الجواب الثالث الذي يقترح فيه الأسلوب، معيار وانزياح. فهذا التعريف أيضا هو في حاجة إلى تعريف. ما هي العلاقة التي تجمع الانزياح بالمعيار؟ إن العلاقة بينهما جدلية فلا وجود للانزياح بلا معيار. ومن هنا يخلص إلى أن الأسلوب يشترط إمكانية الاختيار، بناء على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أن اللغة توفر إمكانات كثيرة وعديدة للكتاب، من خلال التراكيب التي تنتج عن استبدال الكلمات واستعمال المحسنات البلاغية ...الخ. وبحسب التعاريف السابقة للأسلوب يصل أخيرا إلى الإشكالية الأساسية، وهي:

ما هي الأسلوبية12؟

أيضا للجواب على هذه الإشكالية عدة أجوبة، وما هي في حقيقة الأمر إلاّ تدرج للوصول إلى تعريف دقيق للأسلوبية من وجهة نظر فرنسية. فالجواب الأول يعتبر فيه الأسلوبية على أنها دراسة علمية للأسلوب: ومن هنا يقرن لأول وهلة الأسلوب بالأسلوبية، والأسلوب بالتعريف الذي أعطاه إياه سابقا. يوضح ذلك قائل: «الأسلوبية بصفة عامة هي تحليل هدفه الأسلوب، والموضوعية كشرط، والعلوم المساعد الأخرى كأساس»13. ما يقصده بالعلوم الأخرى المساعدة هي اللسانيات، النحو والبلاغة والسيميوطيقا والشعرية والذرائعية... الخ.

أما الجواب الثاني الذي يقدمه هو بمثابة تفنيد رأي كتبه في 1969، كتب14 ميشال أريفي Michel Arrivé: «يظهر أن الأسلوبية ماتت تقريبا»... يضيف في هذا المقال ذاته: «ليس الأسلوبية فقط هي التي توجد في موضع نزاع، لكن توجد أيضا وبطريقة عامة جدا ومدمرة أكثر، وصف النصوص الأدبية بحسب مناهج اللسانيات»15. إنه يعتبر هذا الموقف من الأسلوبية مبالغا فيه، بحيث يرى أنها لم تمت بل أنها قد ارتبطت بعلوم عديدة وذلك راجع إلى طبيعتها المتعلقة بالنصوص الأدبية وأن مجموعة من العلوم الأخرى والنظريات والمناهج التي تتخذ من النص متنا لدراستها قد تعاملت مع الأسلوبية وبذلك يظهر أنها بالنسبة إلى البعض قد ماتت. وهي في نظره أيضا حتى وإن حدث موتها فقد يكون ليس ناتجا عن ضعفها وتلاشيها واضمحلالها بل بالعكس من ذلك، فإن موتها لن يكون إلاّ نتيجة «لعملقة».

أما في الجواب الثالث، فهو يعتبر أن الأسلوبية علم وسيط بين اللسانيات والأدب والنحو والأدب. ذلك أن اللسانيات تعالج اللغة في مظهريها الآني والتاريخي، وهذا يمكن أن ينطبق على دراسة النصوص الأدبية. فالأسلوبية في منطلقها عكس الدراسة اللغوية: «إن دراسة اللغة تسمح بولوج فكر الكاتب. أما الأسلوبية لا تنطلق من الموضوع لتفسر الشكل. فهي أجدر بالطريقة الأولى»16.

أخيرا الجواب الرابع الذي يعتبر فيه الأسلوبية دراسة للتعبيرين الكتابي والشفهي. فهو عنا يوافق بين مختلف الآراء التي سبقته. بحيث يرى أن الأسلوبية تتمركز في موضع وسط بين كل من علوم اللغة والأدب، لكن هذا لا يعني أنها فاقدة لاستقلاليتها، بل بالعكس فهي بحسبه تتمتع بكامل الاستقلالية.

مارسيل كريسو Marcel Cressot:

لقد كان مارسيل كريسو قريبا جدا في طرحه من ماروزو، بحيث أعطى الأولوية للغة الأدبية. فهو يحدد مهمة عالم الأسلوب في تأويل الاختيار التي ينتقيها الكاتب خلال استعماله لكل أدق تفاصيل اللغة. فهو كما يقول كريبيتيان أنه هيرمينوطيقي مثله مثل ماروزو. يوضح ذلك كريسو بقوله: «نقول بأن الأثر الأدبي تحديدا هو مجال الأسلوبية بامتياز لأن الاختيار فيه «إرادي» كثيرا و«واعي» كثيرا»17. بهذا التعريف يكون موقف كريسو من الأسلوبية واضحا، فهو يربطها بالنص الأدبي، على أساس أ الكاتبة فعل أدبي واعي. كما أن اللغة توفر للكاتب شروط الاختيار ينتج نصه بطريقة مخالفة لما هو عند الكتاب الآخرين. إن عملية الاختيار تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن الفعل الإبداعي فعل واعي. كما أن منهجية كريسو تنبني على ثلاثية: من خلال التحليل الأسلوبي الذي ينتهجه، يعتمد على معالجة الكلمات وإدماجها في الفكر والجملة هذا في الجزء الأول من منهجيته أما في الجزء الثاني ففيه يعالج أداة التعريف، أسماء الإشارة والأدوات الدالة على الملكية والاسم والفعل والصفة والظروف. كما يعالج في الجزء لثالث نظام الكلمات المتأملة من وجهة نظر مكان التجمعات الوظيفية الفاعل/الفعل والفاعل/الفعل/الصفة الفاعل/الفعل/المعول به. إن أول ملاحظة نستخلصها من منهجية كريسو في التحليل الأسلوبي هو الاعتماد على الوسائل النحوية كثيرا. وأيضا البقاء في النسيج الداخلي للنص.

الهوامش:

* – عبد الرحمان مزيان أستاذ محاضر بجامعة بشار الجزائر وعضو مخبر الفلسفة وتاريخها بجامعة وهران.

1- Suhami Henri, Stylistique anglaise, éd PUF, 1éd PARIS 1994, p19.

2- Karatibian, Etienne; Histoire des stylistiques; éd ARMOND COLIN; PARIS 2000; P71.

3- Ibid. p72.

4- SPITZER LEO/ ETUDE DE STYLE, traduit de l'ANGLAIS et de L'ALLEMAND par ELIANE KAUFHOLZ, ALAIN COULAN, MICHEL FOUCAULT, éd gallimard PARIS 1970. p52.

5- Ibid, p17.

6- Karatibian, Etienne; Histoire des stylistiques; éd ARMOND COLIN; PARIS 2000; P86.

7- ياكبسون رومان: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة. ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب الطبعة الأولى 2002. ص 91.

8- Ibid. p87.

9- ZE Gervais Mendo; ABREGE DE STYLISTIQUE PRATIQUE, éd Francois- Xavier de guibert, 2éd, 2006 p13.

10- Ibid, p13.

11- Ibid, p17.

12- في 1800، يذكر جريم بأن كلمة أسلوبية ظهر لأول مرة عند نوفاليس معترفا مع ف. سيلر أن الكلمة أعِرت إلى الفرنسية. إنه هرلين، في نصه لسنة 1832 (قواعد أساسية للأسلوب الألماني) الذي هو رائد الأسلوبية. تُرْجِمَت كلمة أسلوبية إلى الانجليزية في 1846. وظهرت في المعجم الفرنسي في 1872، فسرت ب «أسلوب» ثم عند ليتري في 1877.

13- Ibid, p23.

14- Revue langue française n°3, 1969. P.3, op .cit., هذا المقال لم يكن ليشجع ثانية الباحثين

15- Ibid, p24.

16- Ibid, p28.

17- Karatibian, Etienne; Histoire des stylistiques; éd ARMOND COLIN; PARIS 2000; P123.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....

المؤسسة: ....

العنوان: ....

المدينة: ....البلد: ....

الهاتف: ....الفاكس: ....

البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....

+قيمة الإشتراك:

*للأفراد داخل المغرب، 200 درهم، خارج المغرب (50 أورو)

*للمؤسسات داخل المغرب، 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)

+طريقة التسديد: ☐ تحويل بنكي

☐ نقدا

+إشتراك تشجيعي: ....

بواقع: ☐ نسخة من كل عدد ☐ نسختين من كل عدد ☐ ....

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

في ماهية الشعر

عندما نظر النقاد إلى الشعر بنظرة تبتغي تحديد ماهيته انساق أغلبهم إلى تحديدها في موسيقاه، فقالوا: «الشعر كلام موزون مقفى». ومعلوم أن الخليل بن أحمد بعد كشفه للنظام الموسيقي المحايث للشعر العربي وضع تعريفا إجرائيا ومعياريا، صار مقياسا لقراءة الشعر السابق واللاحق أيضا؛ فقال: «الشعر ما وافق أوزان العرب»، فكان بذلك يؤسس ضمنيا لنفي الخاصية الشعرية عن كل نظام من القول يخرق هذه الأوزان الموسيقية ولا يوافقها.
فهل بالفعل يصح اختزال الشعر في إيقاعيته؟

لاشك أن ماهية الخطاب الشعري أوسع من أن تختزل في إيقاعه الموسيقي. رغم وثاقة الصلة بين الشعر والموسيقى. ولعل أول من تنبه إلى بيان الماهية الشعرية، خارج ذلك الاختزال الشائع الذي يحصرها في النغم الإيقاعي، هو الجاحظ عندما أشار إلى الصورة كمكون رئيس في تعريف الشعر؛ حيث قال: «إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»..

تجاه هذا التعريف نلقى أحد كبار لأساتذة الأدب العربي، أقصد شوقي ضيف، ينتقد الجاحظ ؛ لأنه لم يلتزم بتعريفه هذا، حيث يقول: «ولكن للأسف لم يعنَ هو نفسه (يقصد الجاحظ) بهذا المعنى فيما جمع من الشعر بكتابه البيان والتبيين».

ونعتقد أن الصواب غير ذلك. فما جمعه الجاحظ في كتاب «البيان» لا يخلو من فعالية التصوير. ولا يسمح المقام بالإيغال في إيراد الشواهد الشعرية من متن الجاحظ، إنما نكتفي بهذا الإلماح لنفرغ لموضوع بحثنا: هل يمكن تحديد ماهية الشعر؟

إن كثيرا من المفكرين والنقاد لم يجدوا مسلكا إلى ضبط ماهية القول الشعري، لذا تجدهم يصرحون باستحالة التحديد الماهوي للشعر. فـ«هتيفر» يرى أن «كلمة الشعر ككلمة الجمال من الكلمات المبهمة».

كما أن «لمبورن» ينطق صراحة باستحالة التحديد مستدلا على هذه الاستحالة بخصوص موضوعين رئيسين يكونان أصل المادة الشعرية هما الحياة والحب؛ حيث يقول: «لا يمكن تعريف الشعر إلا إذا عرفنا الحياة والحب اللذين يترجم عنهما».

وقبل هذه التأملات القاضية باستحالة التحديد الماهوي للشعر، نجد التفكير الفلسفي منذ أرسطو، قد اهتم ببحث القول الشعري. ففي كتابه «فن الشعر»، يربط أرسطو بين الشعر والصورة والخيال. فالقول الشعري عند أرسطو إبداع للصور من المخيلة، يستوي في نظام لغوي إيقاعي. لكن إذا كان أرسطو حدد مكونات القول الشعري في الصورة والخيال واللغة والإيقاع، فإنه سرعان ما سينفي خلال بحثه اللغة والإيقاع؛ لأنهما حسب تقديره عنصران لا يملكهما الشاعر؛ ومن ثم لا يتبقى إلا الصورة المتخيلة. حيث أن أصالة الشعر والشاعر ينبغي أن تلتمس في الصورة التي يبتدعها.

إذا ما التزمنا بهذه الرؤية النقدية الأرسطية، فإن تحليل القول الشعري سيكون متجها ليس إلى الأسلوب اللغوي ولا إلى الإيقاعية التي يبتدعها الشاعر بتوليفه بين صوتية الألفاظ، إنما فقط إلى الصورة. وذلك ما حصل بالفعل من بعد أرسطو، حيث هيمن تصوره الفلسفي هذا على النقد، فاتجه إلى تحليل الصور وإغفال الإيقاع والأسلوب، «حتى ظهر الناقد اليوناني ديونيسيوس لونجينوس». ومما ساعد هذا الناقد على خرق للسلطة الأرسطية هو أنه كان متخصصا في علم البلاغة. وانطلاقا من زاوية نظره التخصصية هذه كان مدفوعا إلى إعادة قراءة العرف النقدي الأرسطي، لخرق محدودية رؤيته إلى الشعر. ففي تحليل ديونيسيوس للأوديسا، نظر، ليس فقط إلى الصورة الشعرية الكامنة فيها، بل إلى بلاغة خطابها، فانتهى إلى القول بأن «أساس الشعر الأسلوب».

وبعد زوال السلطة الأرسطية ذهب «كثير من النقاد في أوائل العصر الحديث كل منهم يخطئ أرسطو ويبرهن على أن الأسلوب والوزن لهما أثر كبير في صناعة الشعر».
إذن نحن هاهنا أمام ثلاثة مكونات تؤسس الخطاب الشعري اختلف الفلاسفة والنقاد في شأنها هي: الصورة والأسلوب والإيقاع.
أيها محدد لماهية الشعر؟

لكن لم هذا السعي إلى اختزال الماهية؟ لم يتجه التفكير الفلسفي إلى تضييق الواسع ولختزال الكثرة؟ ألا يمكن أن تكون للماهية متعددة متكثرة؟!

لعل من بين الحوافز التي دفعت الوعي الفلسفي إلى اختزال الماهية في محدد واحد هو فهمها للكينونة الماهوية ذاتها. بمعنى أن مكمن نزعتها الاختزالية لماهيات الأشياء هو اختزالها لماهية الماهية.

فالتعريف الماهوي عندها هو ذاك الذي يمسك بـ «الفصل» المائز بين الأنواع. وبذلك استقر داخل التفكير الفلسفي عرف يضبط عملية التعريف، فيوجه التفكير نحو الإمساك بعنصر مائز يسميه فصلا ماهويا. وبما أن الكينونة حسب التصور الفلسفي متراتبة، وبما أن العناصر متفرقة في مراتب الكينونة، فإن كل مرتبة تتميز عن سابقتها بمائز هو ماهيتها. لذا فتحليلها للخطاب الشعري كان مدفوعا بهذا التوجه نحو تحديد فصل ماهوي يميزه عن غيره من أشكال الخطاب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ عزيز الذهبي

تجليات الفرجـوي في المسرح الاحتفالي

1- الإخراج:

يرجع ظهور الإخراج المسرحي إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد تعددت وتباينت التعاريف التي خصها النقاد بهذا الفن «ويقترح فينشتاينVeinstein في معجم بافيس تعريفين للإخراج، فمن وجهة نظر الجمهور العريض ووجهة نظر المتخصصين. يعني الإخراج بالمفهوم الواسع للكلمة مجموع وسائل التشخيص المسرحية: التزيين والإضاءة والموسيقى وأداء الممثلين. ويعني بالمفهوم الضيق للكلمة الحركة التي ترتكز في زمن ما، وفي فضاء تمثيلي ما على تنسيق مختلف عناصر التشخيص المسرحي لعمل درامي»(1). فالإخراج المسرحي إذن جملة من التقنيات الفنية التي بموجبها يستطيع المخرج عرض مسرحية ما على الخشبة بغية تأويلها وتفسيرها مشهديا(2). ويرى سعد أردش أن الإخراج هو «مجموعة من العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي أن ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح»(3). وبناء على هذا المعطى، فالإخراج ليس مجرد محاكاة للنص على المنصة، بل يشكل إضافة بصرية وصوتية وحركية وجمالية. إنه يكمل النص ولا يقلده، لذلك لا ينبغي تمثله كصورة حركية أو نسخة مكررة للنص، بل اعتباره إبداعا جماليا له تقاليده وقوانينه وأصوله الخاصة به والمستقلة عن تقاليد التأليف المسرحي وأصوله الأدبية والدرامية. إن المخرج -كما يرى باتريس بافيس Patrice Pavis- هو «المحضر للعرض المسرحي والمتحمل لمسؤولية جمال العرض وتنظيمه، باختيار ممثلي النص، واستعماله لكل الإمكانيات الفضائية والمرشدة المتوفرة»(4)، لذلك فإن المهمة الأولى الملقاة على عاتقه تتحدد في وضع التصور أو الخطة التي سيقوم فريق العرض المسرحي بتنفيذها كل في دائرة تخصصه، بحيث تهدف إلى استغلال كل الطاقات المتاحة وتفادي أي احتمال للتصادم فيما بينها حتى يصل العرض المسرحي إلى الجمهور في أحسن صورة ممكنة . وقد كانت الاحتفالية من بين التجارب المسرحية المغربية التي طرقت باب الإخراج مستفيدة من التقنيات الغربية، فدعت إلى الالتحام بالجمهور ما دام أن المسرح ولد عاريا وشفافا، واقترحت إنجاز العروض المسرحية في الهواء الطلق، حيث تتم مشاركة المشاهد / المتفرج في الحفل / العرض باعتباره فاعلا ومبدعا. ولم تكن مهمة المخرج الاحتفالي هي تفسير الأحداث وتحليلها، بل تعرية حقيقة الأشياء وتغيير ذوق الجمهور والسمو به.

وعلى المستوى السينوغرافي، لا يمثل الديكور -في تصور برشيد- إلا عنصرا استثنائيا في العرض المسرحي، إذ يتم استحضار القطع الديكورية في عمقها الدلالي والإيحائي الذي يعبر عن الحلم والفانطاستيك على نحو يثير لذة الكشف لدى المتفرج. وبخصوص الملابس تحرت الاحتفالية البساطة في الانتقاء بحكم أن «الأساس في اللباس هو أن يوحي، وليس أن يصور أو يرمز، وبذلك فلا مجال أن يكون ثوب الجلاد أحمر، لأن الدم في الواقع المسرحي ليس ضروريا أبدا أن يكون أحمر»(5)، كما ساهمت الإضاءة في إنتاج الفرجة في المسرح الاحتفالي، حيث استعملت كفواصل بين لحظة وأخرى وأضحت فعلا يعكس الرؤية ووسيلة لتعميق «الإحساس بجو الاحتفال وطقسه ومناخه، فالمهم ليس هو أن تكون الإضاءة حمراء أو صفراء أو خضراء، ولكن المهم هو أن تشعرنا بالبرودة أو الحرارة بالفتور أو الدفء»(6). أما الإكسسورات فقد كانت تكتسي في العرض المسرحي الاحتفالي أهمية بالغة نظرا لارتباطها بأبعاد دلالية ورمزية مختلفة. بمعنى آخر لم تكن أشكالها مستهدفة في حد ذاتها، بل دلالاتها من حيث ما يمكن أن ترمز إليه، لهذا اتجهت عناية المخرج إلى «الاعتماد على الإكسسوار الخام، أي على الشيء الذي يمكن أن يعطي كل شيء، ويتحول إلى ما يريده الممثل، ويقتضيه الموقف من أشياء»(7). وتعتبر الموسيقى الصافية أهم وسيلة وجدانية ومعبرة تستهدف ضمان دينامية الأحداث المسرحية وإشراك المتفرج في الاحتفال، وهي مشروطة «بألا تكون جسما دخيلا أوحشوا في العرض المسرحي لأنها أداة تعبيرية وظيفية» (8).

2- الفضاء المسرحي:

رفعت الاحتفالية شعار التحديث متطلعة إلى تغيير الأنماط الحياتية التقليدية وإضفاء طابع شعبي على العلاقات الإنسانية من خلال جعل المسرح تظاهرة فنية اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان، تهدف إلى إيجاد لغة شاملة ذات أبعاد إنسانية توحد بين الكل وتسعى للتواصل والمشاركة الوجدانية التلقائية حتى لا يبقى الجمهور بعيدا عن الأحداث التي تجري على الخشبة. من هذا المنطلق أضحى المسرح في تصور الاحتفاليين بمثابة لقاء إنساني مفتوح يتحرر فيه الإنسان ويحرر فيه المسرح. وقد تمظهر هذا التحديث والتحول على مستوى بنية المسرح نفسه، من خلال «درء الصيغة الإيطالية للمسرح بغية خلق مسرح شعبي شامل»(9)، لذلك اتجهت الاحتفالية إلى البحث عن معمار جديد كفضاء مسرحي بديل مغاير في شكله وهندسته، يستجيب لشروط العرض الاحتفالي الذي يتشكل من فضاءات صغيرة متحركة داخل الفضاء المسرحي الكبير. وفي هذا الصدد يقول برشيد: «لقد غاب عن رواد الحركة المسرحية أن المسرح ليس بناية وليس أسوارا وخشبة، ليس ستارات وكراسي من خشب، إنه موعد بين جمع من الناس عجزت الكلمات والحروف أن تمد بينهم حبل التواصل، فاهتدوا إلى وسائل تعبيرية مختلفة، كل ذلك سعيا في التقارب وفي الترجمة عن الذوات المختلفة بأكثر من لغة وأكثر من حديث»(10).

إن إصرار الاتجاه الاحتفالي على إحداث ثورة ضد معمار الخشبة الإيطالية، هو تأكيد على الوظيفة التواصلية التي تخلق الدفء والحميمية بين الممثل والمتفرج خلال لحظات الاحتفال الذي يمارس في فضاءات الساحات العمومية، وجنبات المآثر التاريخية والأسواق وفي كل الأماكن التي يتواجد فيها الناس، مما يدل على أن الفضاء الاحتفالي لا حدود له، واسع وشامل، يطل على العالم في «الهنا» و«الآن» ويتيح للإنسان الشعور بالأنس والاطمئنان والإحساس بحرية المشاركة والتعبير(11)، ويجعل العلاقة بين أقطاب العملية المسرحية آنية وتلقائية فيمنحهم فرصة للخلق والإبداع.

3- التمثيل الاحتفالي:

يعد الممثل عنصرا أساسيا في العرض المسرحي وقوة فاعلة لصناعة الفرجة. فإذا كان النص الدرامي بكلماته وجمله كائنا ميتا وجامدا، فإن الممثل يساهم في بعث الحياة فيه، من خلال تحويل لغته إلى أفعال وإشارات وحركات صادرة عن الجسد. ومن ثمة يمثل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أداة رئيسية لتبليغ الجمهور ما يدور في ذهن المؤلف المسرحي من رؤى وأفكار وانفعالات، ثم توصيل رؤية المخرج الإبداعية للنص. إنه بهذا المقياس، يشكل الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع كل من المؤلف والمخرج في آن واحد.

تعتبر النظرية الاحتفالية الفعل المسرحي احتفالا وتواصلا ومشاركة جماعية في الإبداع، من خلال التحرر من المكان والزمان وتحدي الواقع الكائن لخلق واقع فني ممكن تتواصل فيه الذوات، لذلك توخت أساسا تجاوز القوالب الجاهزة بغية تأسيس منطق فني مغاير . ومن جملة ما تغير «علاقة الممثل بدوره وبوعيه ولا وعيه، وبذاكرته ووجدانه، وبالكلمات والزمن والمكان وبالممثل الآخر، وبالملابس والضوء والأشياء»(12).

لقد سعى التمثيل الاحتفالي إلى إنجاز حوار جدي مع المتلقي أي تحقيق تجاوب مع الشخصية والجمهور، لهذا اعتبر الممثل -حسب منظور برشيد-محورا أساسيا في المسرح لأنه هو المعبر والمعبر عنه وأداة التعبير في نفس الوقت، لذلك ينبغي حمايته من كل الطفيليات المسرحية حتى لا يتحول إلى مجرد إكسسوار أو ديكور متحرك. وبناء على ذلك، لم يعد الممثل الاحتفالي «ينقل الأحاسيس إلى الجمهور كما في المسرح الدرامي (...)، وإنما يحيى بحضور الآخرين ومشاركتهم تظاهرة شعبية. وذلك من أجل إعادة النظر إلى الواقع بواسطة عيون جماعية وإحساس جماعي»(13)، حيث يملك القدرة على التعبير والإيحاء فيختزن حوارات مختلفة تهم في شكلها العام كل من المؤلف، المخرج، الجمهور، الشخصية الحقيقية والتمثيلية وكل الطوارئ فوق الخشبة والصالة.

إن الممثل في المسرح الاحتفالي «لا يستمد أدواته التعبيرية من خارج ذاته وإنما من داخلها، إنه عالم متكامل، فهو الصانع، والإدارة والمادة الخام أولا ثم المادة المصنعة بعد ذلك، فهو يرسم بالحركة، ويعزف بالصوت، ويكتب بالصمت (...)، إنه شريك كامل في العملية الإبداعية»(14)، لهذا جعل هذا النمط المسرحي من الشخصية أداة متحركة تمتلك قدرة على الاندماج في وضعية الممثل باعتباره إنسانا ينتمي إلى هذا الواقع وينفعل بقضاياه ومشكلاته.

وفي هذا الصدد يصرح برشيد أننا «لا نقول للممثل كن «عطيلا» كما كان، بل نقول له اجعل من عطيل ما أنت كائنه الآن (...) إننا نؤمن بالاندماج، ولكن باندماج المعنوي في الحسي، واندماج الماضي في الحاضر، واندماج الوهم في الحقيقة، والحلم في الواقع»(15). ومن أجل إتقان الدور الذي يقوم به، يستعين الممثل الاحتفالي بالماكياج الداخلي من خلال التعبير بواسطة الكلمة والصوت والإيماء، وما يميز هذا الصنف من الماكياج هو أنه يتغير بين لحظة وأخرى حسب ما يقتضيه تشخيص الممثل قصد ترجمة حالات وانفعالات متعاقبة. أما الماكياج الخارجي المزيف فيضطلع في التمثيل الاحتفالي بدور ثانوي، حيث يستعمل بخلاف ما هو سائد في المسرح الدرامي لإبراز الملامح الخارجية للشخصية.

لقد نزع المسرح الاحتفالي إلى تقديس جسد« الممثل القربان» الذي يمثل عنصرا أساسيا في اللعبة المسرحية، حيث «يعي دوره وحقيقته ويعرف أنه ليس تمثالا ولا بضاعة(...)، كما يعكس صورة الناس في ذاته، عوض أن يبحث عن صورته في الناس وفي إعجابهم وتصفيقاتهم»(16).

-4 الجمهور الاحتفالي:

يشكل الجمهور دعامة أساسية للفن المسرحي لأن من أجله تتم صناعة الفرجة، كما يعتبر محفزا للممثل على البذل والعطاء واستثمار مهاراته الفنية وتسخير طاقاته الإبداعية . فهناك مبدأ جمالي يؤكد أن العرض المسرحي لا يجري داخل المسرح وفوق المنصة بقدرما يجري داخل المتفرج. فإذا لم يوجد هذا المتلقي، فلا وجود للعرض المسرحي أصلا، ولذلك لا يوجد مؤلف أو مخرج أو ممثل أو مصمم ينجز عمله إلا وفي ذهنه تصور لجمهور معين. ولتأكيد هذه الأهمية التي يحظى بها الجمهور، فقد أصبح ينظر إليه كذات مبدعة، لا مجرد مستهلك، مما فتح أمامه آفاقا واسعة جعلته يدرك الشحنات الإيديولوجية والجمالية للعرض وكذا العالم الذي يتموضع فيه. من هذه الزاوية، كانت الاحتفالية تروم إحداث ثورة في العالم العربي من خلال بناء علاقات جديدة بالجمهور تقوم على استبعاد التعليم والتحريض والتلقين، فأصبحت تنظر إلى المسرح كمؤتمر شعبي عام تتبع فيه الاختيارات والمقررات من القاعدة لا من القمة، لهذا وجب البدء من الأساس، أي من الجمهور المسرحي ليس كما هو عليه هذا الجمهور ولكن كما يمكن أن يكون(17)، إذ ينبغي أن يخلع عنه صفة التفرج التي كرسها نمط المسرح الكلاسيكي ليصبح مشاركا في الخلق والإبداع والتفكير(18).

فالعرض المسرحي لا يمكن أن يؤدي وظيفته الفنية كاملة، إذا لم يشارك الجمهور فيه بفعالية، لهذا يؤكد الاتجاه الاحتفالي» وهي دعوة لتحرير المسرح والتحرر بالمسرح، على أن تتم العلاقة بين الإبداع والجمهور داخل شروط أخرى مغايرة(...) تراعي فاعلية الجمهور وحريته ومساهمته»(19). وبدون مشاركته يفقد المسرح قيمته وبعديه المعرفي والجمالي، فهو «ليس أداة للوصول إلى شيء آخر غيره، وإنما هو غاية. الغاية التي توظف كل السبل والأدوات والوسائل من أجل خدمته والوصول إليه، إنه المبدأ والمنتهى»(20). ولتحقيق هذه الغايات نصت الاحتفالية على مخاطبة الجمهور في لقاء تواصلي مباشر بواسطة لغة حية موصولة إلى العقل، تهدف أي الإقناع بضرورة حمل مشعل تغيير الذات كخطوة أولى نحو تغيير الواقع وخلع صفة التفرج السلبي الاستهلاكي عن المتلقي المغربي، بحكم أن المسرح مؤسسة شعبية يساهم الجميع في إنتاجها، ولضمان مشاركة جماعية فعالة ينبغي إسقاط الجدار بين الخشبة والصالة والتعامل مع المتلقي/ المتفرج كعضو راشد يتم إشراكه في الحوار والفعل خلال لقاء يملك فيه الكل وسائل التعبير الحر(21) .

الهوامش:

-1 محمد الكغاط -المسرح وفضاءاته- البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1996،1، ص .177.

-2 إبراهيم حمادة -معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- دار المعارف، القاهرة ،1985، ص. 204.

-3 سعد أردش-المخرج في المسرح العربي- مجلة الأقلام العراقية، العدد6، 1980، ص. 40.

-4 -Patrice Pavis- Dictionnaire du théâtre. Editions sociales, Paris, 1980, p.239.

-5 عبد الكريم برشيد -المسرح الاحتفالي - كتابة جديدة - مجلة التأسيس، العدد1، س.1، يناير، 1987، ص. 130.

-6 عبد الكريم برشيد -المسرح الاحتفالي- مرجع سابق، ص .131.

-7 المرجع نفسه، ص.133.

-8 -مصطفى رمضاني- الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي تحت إشراف، د. عباس الجراري، مرقونة تحت رقم 82/50 بكلية الآداب ظهر المهراز فاس، السفر الأول، السنة الجامعية، 1985/1986.

-9 -حسن المنيعي- محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة -مجلة خطوة، العدد3، 1986، ص. 12.

-10 -عبد الكريم برشيد- بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة -مجلة التأسيس، العدد1، س1، يناير، 1987، ص. 19.

-11 -عبد الكريم برشيد- الاحتفالية في أفق التسعينات، الاحتفالية إلى أين؟ -منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993، ص.96.

-12 -عبد الكريم برشيد- الاحتفالية في أفق التسعينات : الاحتفالية إلى أين؟ -مرجع سابق، ص.20.

-13 -ثريا اعربان- الاتجاه الاحتفالي في المسرح المغربي -جريدة العلم الثقافي، العدد 626، السنة 13، فاتح أكتوبر 1982، ص.4.

-14 -عبد الكريم برشيد -المسرح الاحتفالي- مرجع سابق، ص.69 70-.

-15 المرجع نفسه، ص، 25-26.

-16 المرجع نفسه، ص.157.

-17 عبد الكريم برشيد -حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي- دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص.39.

-18 عبد الكريم برشيد -شروط التمسرح الاحتفالي، من الحاجة الفطرية إلى المؤسسة- مجلة الموقف، المغرب، العدد5-6، مارس -يونيو 1988، ص.62.

-19 عبد الكريم برشيد -الاحتفالية في أفق التسعينات: الاحتفالية إلى أين؟- مرجع سابق، ص.185.

-20 عبد الكريم برشيد -المسرح الاحتفالي- مرجع سابق، ص.62.

-21 مصطفى رمضاني -نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة- مجلة التأسيس، العدد 1، السنة1، يناير 1987، ص.65.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

حفريات الولد، في نص (والد وما ولد)

(والد وما ولد)، سيرة أو توبيوغرافية روائية لطفولة الكاتب أحمد التوفيق، تبتدئ كرونولوجيا من سنة ولادته في 1943.. وتنتهي في دجنبر 1955، وعمر الولد ينيف على اثنتي عشرة سنة، هي جماع الطفولة المسرودة في سفح الظل بقرية إمرغن الرابضة في عمق جبال الأطلس الكبير.

ولقائل هنا أن يقول، إن النص سيرة غيرية – بيوغرافية لطفولة الكاتب، مسرودة بالضمير الثالث (هو) من الألف إلى الياء.

ففي فاتحة النص نقرأ /

– (عندما ولد محمد (والد الولد) في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، كان والده بورخيم قد فارق الحياة منذ ستة أشهر): ص. 9.

وفي خاتمته نقرأ /

(وبوصول الولد إلى المدينة (مراكش) انتهت الحلقة الأولى من ذكريات صباه الأول، لتبدأ حلقة جديدة، في بيئة جديدة). ص. 274.

لكن الضمير الغائب هنا، ليس سوى قناع شفاف للضمير الأول المتكلم،

– كصنيع طه حسين على سبيل المثال، في رائعته الرائدة (الأيام).

ومرد ذلك، إلى أن الكاتبين أحمد التوفيق وطه حسين، قد كتبا عمليهما بعد أن أوغلا في العمر، وأمست ذكرياتها الخوالي أثرا بعد عين.

هي إذن سيرة ذاتية – روائية يشيد أحمد التوفيق من خلالها، ما يشبه السرادق أو القداس الإحتفائي بقريته إمرغن وبآل واحمان القاطنين فيها. والإنسان موكول كلف بمكانه وزمانه وآله.

وما حب الديار الديار شغفن قلبي

ولكن حب من سكن الديار.

وقطبا دائرة هذا النص، كما يبدو من العنوان، هما الوالد والولد. وإن كان الولد في الأساس هو بوصلة النص ومركز دائرته ومرآته المقعرة التي تنعكس عليها الأحداث وتتقاطع عندها الأزمنة والأمكنة.

والعنوان مستقى قرآنيا من سورة البلد، الآية الثالثة /

– (لا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد، ووالد وما ولد، لقد خلقنا الإنسان في كبد).

وللقرآن حضور جلي وبهي في هذا النص، وسلطة روحية عميقة في النفوس، كما أن اللغة التي كتب بها النص، تنضح بمسحة قرآنية ندية. ولا غرو، فالولد أحمد، قطب النص ومحوره، ارتوى بنمير القرآن. منذ نعومة أظفار حيث حرص الوالد على إلحاقه بالكتاب وتربيته تربية قرآنية. والمفارقة الجميلة اللافتة، أن القرآن يحضر هنا بجلاء وبهاء وتنشد إليه الأسماع والأفئدة ، في فضاء أمازيغي صرف، لا يعرف سوى الأمازيغية وسيلة للتواصل والتداول. وهذا هو العمق الروحي تماما للمغرب، أمازيغ أقحاح، يقدسون القرآن ولغة القرآن. لايرتهن النص للوالد والولد حصرا، ولا يدور فحسب في فلكهما الخاص، فلك الأبوة والبنوة، بل هو محفل سردي ووصفي إتنولوجي وسيكولوجي عميق ودقيق وشائق، لمرحلة حساسة من تاريخ المغرب الحديث بكل مستجداتها والتباساتها، وغوص شفاف وذكي في تجاويفها وتضاعيفها.

ولعل موهبة أحمد التوفيق السردية وحنكته التاريخية، كانتا وراء ذلك. لأجل هذا عنونت هذه المقاربة ب (حفريات الولد، في نص والد وما ولد). وكلمة (حفريات) لم أبتدعها من عندي، ولكن استقيتها من الكلمة التقديمية للكاتب، حيث يقول / (..وهنالك حرص على الحفر عما يمكن أن يكون تأثير تلك الوقائع في تشكيل شخصيته الأولى وتقعيدها.).

إن النص بالفعل، حفر عميق وشاعري في الذاكرة والوجدان والجسد، أو هو حفريات الولد في ماضيه وماضي الوالد والبلد، حفريات في التاريخ والجغرافيا

والنص لذلك، يحقق لقارئه المتعة والفائدة في قرن واحد. المتعة من جهة لغة حكية الجزلة وطلاوة هذا الحكي. والفائدة من جهة ثراء وتنوع محكيه ومخزون ذكرياته وتداعياته التي تجلو خبايا المرحلة. والنص لذلك أيضا، يعد وثيقة تاريخية إلى جانب كونه سيرة روائية.

وما يسترعي النظر في هذا النص الموشوم بحناء التاريخ، أنه مكتوب بسيولة سردية – نهرية من مبتدئه إلى خبره، دون توقف أو استراحة أو تغيير لوجهة السرد، وكأنه يقوم فعلا برحلة مديدة بين جبال الأطلس الكبير ولشعابها ووهادها. إنه يتشكل كتابة وبناء، من جملة سردية طويلة ومسترسلة تتداح دون توقف، على امتداد 280 صفحة من القطع المتوسط، خالية تماما من أية محطات استراحة، مرقمة أو معنونة، ولا يتنفس القارئ صعداءه الأخيرة إلا في الصفحة الأخيرة.

وبدهي أن نصا باذخا بهذا الثراء الحكائي، يصعب عبوره ونفض مكنوناته ومخزوناته، في مقاربة – عجالة محددة ومقيدة.

لكن يمكن إجمال المادة الحكائية، السردية والوصفية في التيمات والمحكيات الأساسية – الناتئة التالية /

– الحياة الإجتماعية القبلية والعائلية في القرية، القائمة على نمط العيش التقليدية، الزراعي والرعوي.

– العوائد والطقوس الإجتماعية القروية في الأفراح والأتراح

– طقوس ختان الأطفال، وحلق رؤوسهم وترك خصلة في الجنب.

– وصف الملابس والحلي وطرائق الطبخ والأكل.

– أجواء العيش وحفظ القرآن في الكتاب.

– علاقة عائلة آيت واحمان بالزاوية التيجانية.

– التلصص على بعض الكواليس والأسرار الجنسية في المحيط القروي.

– موقع ودور بعض العائلات اليهودية الأمازيغية المنتقلة حرفيا في جبال الأطلس.

– مظاهر الشعوذة والسحر، وزيارة بعض الأضرحة لمآرب شتى.

– ظاهرة الهداويين والحواة الذين يطوفون على القرى.

– وصف بعض الآفات والأمراض المتفشية في القرية. وفي مقدمتها داء القرع وأمراض العيون.

– طقوس استقبال رمضان وأداء فريضته.

– موسم جمع الزيتون وعصره. وموسم الحصاد والدراس: وطقوس الإحتفاء بهما.

■ د. نجيب العوفي

– الألعاب التقليدية والطبيعية للأطفال، أوقات فراغهم.

وأنا أورد هذه التيمات والمهيمنات الحكائية كما أتفق، لأنها واردة أصلا في النص كما أتفق، بحسب بندول ذكريات وتداعيات الولد أحمد، المتخفي وراء ضمير السارد – الغائب، أو الرؤية من خلف، حسب جان بويون. ولعل هذا هو السر أو بعض السر الكامن وراء السيولة السردية – النهرية في النص. هذا، والنص يغذ السير صعدا. في برنامجه الزمني – السردي، يرصد أيضا، وبدقة وذكاء، طروء بعض «البدع الحديثة» على القرية، والتي كانت علامات ونذرا لمخاض المغرب الجديد وتحوله في الزمان والمكان / الساعة – السيارة –المسجلة –الراديو – الكانتينة.. ولعل أهم مظاهر وأشكال هذه (البدع الحديثة) الشاهدة على التحول الحداثي المغربي، هو التحول من الكتاب القرآني – التقليدي، إلى «السكويلة» إلى المدرسة العصرية الحديثة، حيث تحضر كتب مدرسية جديدة وقشيبة من قبيل /

(bonjour!, ali! bonjour, Fatima)

زمنيا، تدور وقائع هذا النص بين 1943 و1955. وغني عن البيان، أن هذه المرحلة كانت حساسة وساخنة، شهدت أحداثا ووقائع كبرى، كنهاية الحرب العالمية، ونكبة فلسطين في 1948. وثورة 23 يوليه المصرية، وخلع السلطان محمد الخامس وتنصيب محمد بن عرفة بديله، واشتعال شرارة المقاومة والحركة الوطنية، وعودة محمد الخامس من المنفى وإعلان الاستقلال. وكان طبيعيا أن تتردد أصداء هذه الوقائع والأحداث في النص، على هذه النحو أوذلك. لنقرأ، على سبيل المثال، الحوار التالي بين أحد اليهود الأمازيغ باروخ، وكبير الخدم إبراهيم، عقيب نكبة 1948 /

– (فإذا باليهودي يتشجع ويقول:

– نحن اليهود!

– ماذا جرى لكم أنتم اليهود؟!

– صار عندنا سلطان.

– كيف صار عندكم سلطان، وأين؟!

–غلبنا المسلمين ودخلنا بيت القدس.). ص 104.

كل هذا السجل الزاخر العرم من الوقائع والأحداث والتحولات والتفاعلات، يسرد ويعرض من خلال عين وذاكرة طفل صغير مدلل رخو البنية اسمه أحمد.

يقول عنه السارد في صفحة 174 /

(إن أكثر عضو هشاشة في العائلة كلها، هو هذا الولد السريع العطب).

لكن هذا الولد الهش السريع العطب، هو الذي سيكون له شأن، في قابل الأيام هو الذي سيطرز لنا نصوصا، منها أخيرا وليس آخرا، (والد وما ولد).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com